
إدغار موران
في
الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة

في الجماليّات



يُوَزَّع مجّاناً مع العدد (145) من مجلَّة «الدوحة» - نوفمبر - 2019

عنوان الكتاب: في الجماليّات
المؤلف: إدغار موران - **ترجمة:** يوسف تيبس

الناشر: وزارة الثّقافة والرياضة - دولة قطر
رقم الإيداع بدار الكتب القطرية: 763 / 2019
الترقيم الدولي (ردمك): 6 /15 / 135 / 9927 / 978 / ISBN

الإخراج والتصميم: القسم الفَنّيّ - مجلّة الدوحة
الغلاف: (illustration)

إدغار موران

في الجماليّات

ترجمة:
يوسف تيبس

Sur l’esthétique, Edgar Morin
Éditions Robert Laffont, 2016
Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2016



مقدِّمة المترجم

يُعَدّ إدغار موران (Edgar Morin) من المُفكِّرين والفَلاسفة المُعاصِرين القَلائل الذين يجمعون بين صِفة الأنثروبولوجي وعالم الاجتماع والفيلسوف، إضافة إلى كَون مشروعه (نظريّة التعقيد) يجمع بين هذه العلوم وغيرها. مكَّنته هذه الإمكانيات من دراسة مواضيع عديدة ومتنوِّعة، كالموت والسينما وتحوُّلات المجتمعين الفرنسي والروسي وحياة الأفكار، بل تحوَّل إلى متنبئ بمستقبل سياسة الحضارة الإنسانيّة.

كتب «إ. موران» في الخمسينيات كتاباً عن السينما[1] وآخر عن النجوم، أُعيد طبعهما عِدّة مرّات، وفي سنة 1961، شارك جون روش في إخراج فيلم «يوميات صيفية»[2] الذي قُدِّمَ في مهرجان كان (Cannes) السينمائي

(1) E. Morin, Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Paris, Éditions de Minuit, 1956 ; Les Stars, Paris, Le Seuil, 1957, (réédition, Paris, Le Seuil, 1972).
(2) E. Morin, Chronique d'un été, coréalisé avec Jean Rouch, 1961.

الدولي، ونال جائزة النُقَّاد، وفي شأن علاقته المعرفية بالسينما يقول: «أنتمي إلى جيل علَّمته الكُتب... والسينما أيضاً»، إنها «وسيلة للدفاع، لأنها أداة للمعرفة» وفضاء مفتوح على المُشاهدة والتفاعل من قِبل الجمهور الذي يبني علاقته مع ما تقدِّمه وفق مرجعيات ذهنيّة، وضمن مرتكزات يستمدها من واقعه الاجتماعيّ، وضمن هذه العلاقة المُتشابكة بين المُنتِج (الفيلم) وبين المُتلقيّ، تنفتح فضاءات الباحث الذي يُريد أن يقرأ سرّ الافتتان بالضوء على الشاشة الكبيرة. ومن هذا المنطلق يتناول «إ. موران» الفيلم السينمائي، لأنه يُبنى على أفكار الناس، فالأفلام الروائية أفلام واقعية تنقل العواطف الإنسانيّة مثل الحبّ والصداقة والكراهية والتضامن والصِّراع...، كما تخبرنا بالحياة اليومية المُشتركة والمختلفة للشعوب، لأنها تعيش المشاعر نفسها، سواء كانت جميلة أو قبيحة، إنها تُمثِّل التفرُّد والتنوُّع الإنسانيّ.

أمّا هذا الكتاب «في الجماليّات» فيعرض فيه «إ. موران» ما جمعه من ملاحظات عن الجمال والفَنّ والشعور الجماليّ بصفته عالم اجتماع وفيلسوفاً مُهتمًّا بالجماليّات، والتي قدَّمها على شكل محاضرات (موجودة في اليوتيوب)، فيخبرنا أنه منذ طفولته كيتيم كان يهرب من قسوة العالم بفضل الأعمال الرفيعة لجميع الفنون، كرواية الجريمة والعقاب، أو السمفونية التاسعة لبيتهوفن، أو أشعار بودلير، لأن الأعمال الفَنِّيّة العظيمة ليست مجرَّد تسلية، إنها تكشف لنا حقائقنا ومصيرنا وآمالنا، وتزوِّدنا بفهم للوضع الإنساني بجميع حالاته المُتضادة، من خلال الأفلام التراجيدية (المآسي) أو الكوميدية (المسرات)[1]. إن الفَنّ خاصّ بالإنسان إذ احتاج منذ القدم إلى التعبير من خلال الفَنّ، ممّا يعني أن هذا الأخير لم يكن تسليةً أو ترفيهاً، أمّا المُشاهِد أو المُستمع أو القارئ فيجد في الفَنّ العظيم تعقيد الهروب من الواقع المُباشر، حيث نجد واقع وضعنا بشغف ورحمة وتفاهم، إننا نهرب في الوقت نفسه من الواقع الذي

(1) E. Morin, Sur l’esthétique, Paris, Robert Laffont, 2016.

يغزونـا. يعتـبر موران الجماليّات شـعوراً ينتج عن مشـهدٍ جميل، سـواء كان فنِّيّاً (جـمال العمـل الفَنِّـيّ) أو طبيعيـاً (جـمال منظـر طبيعـيّ). إن العاطفـة الجماليّـة مـرآة للعاطفـة الإبداعيّـة. يسـتدعي الفَنَّـان خـلال إبداعـه قـوى اللاوعـي (الإلهـام) والوعـي (التعديـلات). كما تكـون العاطفـة الجماليّة التي تتملـك كلّ واحـد منّـا أمـام العمـل الفَنِّـيّ غـير عقلانيـة وعقلانيـة في الوقـت نفسـه، لأنهـا تُعمـل الشـعور والـذَّكاء معـاً. لذلـك يمكننـا إذكاء الجماليّـات والشـعر لنعيـش الواقـع بالكامـل، مـع الوعـي بقسـوته. وبمـا أن الجماليّات منفصلـة عـن الديـن والسـحر، فإنهـا تخلـق البهجـة «شيء مـن الجـمال هـو فـرح إلى الأبـد»، تسـاعدنا معرفتنـا الجماليّـة عـلى اتقـاد مباهـج الوجـود، وعـلى تحمُّـل الفائـض الواقعـي الـذي لا يُطـاق؛ وتمنحنـا العجائـب التـي نسـتخلصها منـه الطاقـة لمواجهـة قسـوة العـالم.

أثنـاء مشـاركتنا في الأعـمال الفَنِّيّـة، نشـعر بـسرورٍ مبـاشر، بالطبـع، بـل تبعـث فينـا هذه الأعـمال الوعي الجـماليّ الذي يُغـذِّي حكمنـا وقراراتنا اليوميـة. يـرى إدغـار مـوران الشـغوف بالشـعر أن معنـى الحيـاة يُوجـد في المشـاركة، إنـه شـعور يمكـن للمـرء أن يعيشـه مـع الغـير أو أمـام منظـر طبيعـيّ أو حتـى أمـام عمـل فنّـيّ.

يتأسَّـف إدغـار مـوران قائـلاً: «لم يعـد الجميـل كـما كان عليـه»، فقـد تجـاوزت الأصالـة الجميـل، وأدَّى اكتشـاف رسـم الأشـياء القبيحـة بطريقـة جميلـة إلى إدراك أن الجـمال يوجـد في العمـل الفَنِّـيّ، وليـس في الواقـع. يشـاركنا الجميـل أوّلاً في الديمومـة، لأنـه يدهشـنا، يوقـف الزمـان، ويحدث فيـه فتقـاً، عـلى وجه التحديـد. يُمجِّد «إ. مـوران» فكرة الالتزام التي عاشـها كمُتفـرِّج وكمُبـدع، فيذكـر «حالـة نصـف التملُّـك» التـي عاشـها خـلال كتابة المنهـج، لـذا يعتـبر الفَنَّان «شـامان - chaman» حديثـاً أو ما بعد شـامان. يقول في ذلك: «أعتقد أن ما أطلق عليه في القرن العشرين «التزام» الكُتَّاب والفَنَّانـين يتوافـق مـع الوعـي بالمُهمَّـة التـي تأخـذ بعـداً مـا بعـد شـاماني (postchaman) ومـا بعـد النبـوة». تنـدرج الجماليّـات حسـب مـوران في مسـتوى الشـعور والإحسـاس الـذي «عندمـا يزوِّدنـا بالسـعادة والتعجُّـب»

يغرقنا في «الحالة الثانية» أو حالة النشوة، أي الحالة «الشعريّة». ينقل إلينا الفَنَّان الشامان نشوته أكثر مما ينقل فكرة «الجمال».

إن الأدب والسينما مادتان للبحث ولتمثُّل الأفكار، لذا يدعو في محاضرته «سبعة ثقوب تعليمية سوداء»[1]، إلى الربط بين ضرورة إعادة تربيّة الإنسان على فهم الغير، وعدم تأطيره وحصره في الصفات التي تلغي حياته ومنظومة السينما مُؤكِّداً على دورها في فهم الشرط الإنساني فيقول: «هناك من الناس مَنْ يرى أن ما يحدث في قاعة العرض السينمائي استلابٌ، حيث يتم تخدير المُتفرِّج وفصله عن الواقع وإفقاده جزءاً كبيراً من استقلاليته. ربَّما يكون هذا صحيحاً، لكن يوجد مظهر آخر يكتسي أهمِّية بالغة، ألا وهو التقمُّص، فمن خلال تقمُّص شخوص الفيلم، نربِّي فينا الانفتاح على الغير والانتباه إليه كما هو، وبالتالي نفهم حتى أنفسنا».

لا تَصْدُقُ هذه الملاحظة على الشخوص الطيبة أو المحبوبة فقط، بل تَصْدُقُ حتى على الشخوص التي تُجسِّد القوة والبأس والقهر. فإذا تذكَّرنا، مثلاً، فيلم «العرَّاب» لفرانسيس فورد كوبولا، وانتبهنا إلى ربِّ الأسرة أو ربِّ الجماعة، الذي أدَّى دوره المُمثِّلان مارلون براندو وآل باتشينو، نجد أنه يقدر على ارتكاب أفعال بالغة القسوة والبأس وعلى القتل ببرودة أعصاب تامة، ونكتشف في الوقت نفسه أنه يقدر على الحبِّ والوفاء والإخلاص أيضاً، وأنه يتألَّم ويبكي كباقي البشر؛ فنفهمه في شموليته وكلِّيته.

يحدث الشيء نفسه عندما نشاهد تشارلي تشابلن في دور المُتشرِّد المُتسكِّع، إذ نتعاطف معه تعاطفاً لا يُصدَّق؛ وبمجرَّد ما نخرج من قاعة السينما ونصادف متشرِّداً، نبدي نفوراً منه ولا نبالي به! إننا ننفذ إلى أعماق هذه الشخوص ونفهمها بفضل التقمُّص. والشيء نفسه يَصدُقُ على الشخوص الروائية أو المسرحية.

---

(1) E. Morin, 2005, «Les sept trous noirs de l'enseignement» traduit par Chen Lichuan, Science and Technologie in China, août, p. 812-.

يدل ما سلف على مفارقة نعيشها في الفَنّ والأدب، أي نتعاطف مع الشخوص ونفهمها، في حين ننفر منها في الواقع اليومي لحياتنا.

أخيراً، «ينفلت شعر الحياة باعتباره ازدهاراً وتشاركاً وسعادة من الترفيه. إنه لا ينقذنا من الموت، لكن يُمثِّل بمعية الحبّ الذي يدمجه ويتكامل معه الحَلّ الحقيقي الوحيد للموت». «لا معنى للحياة، لكن الشعر يعطي معنى لحياتنا». وعليه، تتجلَّى فائدة الجمال في كونه الترياق الرائع للخوف والرعب والقلق والموت. لذا يعرض موران شروط بلوغ هذه الحالة التي تمثِّل علاجاً لحياتنا القاسية، ويلمح إلى ضرورة التربية على الجماليّات حتى لا تعاني الفنون الجديدة مستقبلاً ما عانت منه السينما والمسلسلات في بداياتها من احتقار وازدراء. إن الجماليّات عنصرٌ مُهمٌّ في الثقافة وفي حياة الإنسان، فإذا كان كلّ شيء خاضع حالياً للتخصُّص، فإن الرواية هي المرصد الوحيد لرؤية العالم، يقول في هذا الصدد إميليان نويل (Émilien Noël): «تصبح الرواية مجموعة شاملة تقريباً لحالة العالم في لحظةٍ مُعيَّنة، أو بعبارة أصح لحالة عالمٍ ما، في هذه الحالة العالم الغربي وخاصّة أوروبا. في هذا السياق، تكون الرواية عملاً خياليّاً، وبالطبع، تمريناً أسلوبيّاً لا جدال فيه، ولكن يمكن أن تكون أيضاً سرداً تاريخيّاً، ومقالاً فلسفيّاً، وتحليلاً جيوسياسيّاً، وبحثاً في علم الاجتماع... كلّ ما يجعل العالم قابلاً لأن يظهر فيها. يتم الحديث فيها عن علم النفس، والطب، والدين، والاقتصاد، والعمران، والعمارة»، ويضيف: «وبالتالي، تُمثِّل هذه الأعمالُ ذروةً مُعيَّنَةً للرواية»[1]. وما يَصْدُقُ على الرواية يَصْدُقُ على غيرها من الأعمالِ الفَنِّيّةِ العظيمة.

المُترجِم

---

(1) المقال مُتاح على المُدوَّنة: «ستالكر (Stalker)».

كلمة شُكر

أشـكرُ مـن أعـماقِ قلبـي ميشـيل فيفيـوركا (Michel Wieviorka) الـذي أُديـن لـه بالمُحـاضَرات التـي تمخَّـض عنهـا هـذا الكِتـاب. وأشـكرُ سـارة غنـداني (Sara Guindani)، التـي صاحبتهـا بشـغفٍ، ومؤسَّسـة «غولبنكيـان» (Gulbenkian)، التـي وفّـرت لي قاعتهـا للمُحـاضَرات. أشـكرُ دوروثي كونيو (Dorothée Cunéo)، التي أعادت قراءة مسـودتي بدقـةٍ وذكاءٍ ثاقـب. وأخـيراً، أشـكرُ -عـلى وجـهِ الخصـوص- صبـاح أبـو سـلام (Sabah Abouessalam)، رفيقتـي التي سـاعدتني بشـكلٍ حاسـم عـلى تجميـع وتنظيـم نصـوص مُحـاضَراتي.

توطِئة

هذا الكِتاب نتاجُ محاضرات أُلقيت في دار العلوم الإنسانيّة في النصف الأوَّل من عام 2016. على الرغم من إعادة صياغتها وتصحيحها، إلّا أنها تحتفظ بشيءٍ من صيغتها الشفهية الأولى، وتحمل مشاعر الذكريات.

لقد راكمت منذ ثلاثين عاماً ملاحظات حول الجماليّات، لكنني تخلّيت عن كتابة جماليّات «ي» التي كان يمكن أنٍ تكون الجزء الأخير من كتاب المنهج. مثّلت هذه المُحاضرات فرصةً لتقديم جوهر ما أردت قوله.

وفي الوقت نفسه أغرقتني هذه المُحاضرات من جديد في ثقافتي الأصليّة، الأدبيّة، والشعريّة، والموسيقيّة، التي حرَّكت بعمق مراهقتي وأثّرت في عقلي. كان استماعي إلى افتتاحية أوبيرا السفينة الشبح هو ما أذكى قراري بالانضمام إلى المقاومة. كما قادني ديوان موسم في الجحيم لرامبو أنا وصديقي جاك فرانسيس رولاند، إلى المغامرة

السريّـة. ظلّـت الموسـيقى والشـعر والأدب حـاضرةً، ونشـطة، ومشـعة، ومغذّيـة لي طـوال حيـاتي.

علـى الرغـم مـن ثقافـة ثانويـة في الفلسـفة والعلـوم الإنسـانيّة، لم أتوقَّـف أبـداً عـن قـراءة أو إعـادة قـراءة الروايـات والقصائـد وولـوج دور السـينما. لم تتوقَّـف الروايـات والقصائـد والأعمال الموسـيقيّة واللّوحات عـن إثـارة مشـاعري والتسـلّل إلى عـروضي مُجـدِّدة بذلـك سـحرها في نفـسي.

مِن الجيِّد دائماً التحدُّث عمَّا نحب.

(مُقدِّمة)

الجماليّات المُعمَّمة

تُمثِّل الجماليّات (Esthétique)، أو عِلم الجمال، قبل أن تكون الصِّفة المميِّزة للفنّ، معطى أساسيّاً لملَكة الحساسية لدى الإنسان.

أنطلق من الكلمة اليونانية آيستيسيس (aisthesis) التي تعني: الإحساس والشعور. إن الشعورَ الجماليّ انفعال يأتينا من الأشكال والألوان والأصوات، ومن السرديات والمشاهد والقصائد والأفكار أيضاً. إن الإحساس بالجمال شعور باللّذة والإعجاب، يتحوَّل إلى تعجُّب، بل وإلى سعادة عندما يشتدّ. يمكن إثارته بواسطة عملٍ فنّيّ أو مشهد طبيعيّ. ويمكن إثارته بواسطة أشياء أو أعمال ليست مُوجَّهة للجماليّات لكننا نُجَمِّلها.

إنه شعور يصعب تعريفه. ذلك أن كلّ واحدٍ منّا يشعر به في ظروف

مختلفـة. تمنحنـا رؤيـة السـماء المُرصَّعـة بالنجـوم وغروب الشـمس في المحيـط، وصعـود القمر في الليل، وقمة ثلجيـة، وتحليق طائر الخطاف، وتمـدُّد القط، الشـعورَ الجماليّ.

يتـمّ تشـارك الشـعور الجـماليّ عـلى نطـاقٍ واسـع جـدّاً. ونظـراً لأنـه إنسـانيّ بشـكلٍ عميـق، فإنـه يتقـوَّى ويتطـوَّر في ظِـلّ ظـروفٍ شـخصيّة أو ثقافيّـة، أو تاريخيّـة، أو اجتماعيّـة مُعيَّنـة. إن الحيـاة البشريّـة ثنائيـة القطـب بـين جزئها النـثري -نفعل أشـياء بالـضرورة ودون متعـة- وجزئها الشـعريّ حيـث، عـلى العكـس مـن ذلـك، نزدهـر ونتشـارك[1].

كلّ ما هو جماليّ هو عنصر مندَمج ودامِج للجانب الشعريّ للحياة.

(1) Cf. La Méthode, t. 5. L'Humanité de l'humanité : l'identité humaine, Seuil, 2001.
انظر المنهج، ج. 5، إنسانيّة الإنسانيّة: الهويّة الإنسانيّة، ترجمة: د.يوسف تيبس، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2019.

(المُحاضَرة الأولى)

الشعور الجماليّ

لا شكَّ في أن الانفعال الجماليّ، الذي تولَّد منه الانطباع الجماليّ، كونيٌّ لدى الإنسان.

لكنه ليس فريداً من نوعه. ولا يوجد شكلٌ واحدٌ من الجمال الذي يُثير العاطفة الجماليّة.

مثلما لا تظهر الثقافة سوى من خلال ثقافاتٍ مختلفة، واللّغة لا تظهر سوى من خلال لغاتٍ مختلفة، والموسيقى تتجسَّد في أنواع الموسيقى المختلفة، فإن الجمال يُظهر الشعور الجماليّ فقط بطرقٍ مختلفة في ثقافاتٍ فريدة، بل لدى أفرادٍ فريدين.

إن أنواع الجمال التي يتم الاعترافُ بها على هذا النحو، تعود كلُّ واحدة منها إلى معيار وذوق ثقافيين خاصّين. لم يكنْ ليتمّ تقدير لا بيكاسو (Picasso) ولا كاندينسكي (Kandinsky) قبل القرن

العشريـن. صـدق باسـكال (Pascal) عندمـا قال في مقـالٍ عن عواطف الحـب (Discours sur les passions de l'amour): «إن الموضـة والـدول تضـع قواعـد مـا يُسـمَّى بالجـمال».

هـل يوجـد قانـونٌ، أو نوعٌ مثالي، أو معيارٌ مشـترك بـين جميع أنواع الجـمال؟ هـل هنـاك جمال كـوني داخل أنـواع الجمال المُفـردة؟ أم أنه ليـس لـكلّ نـوع مـن الجـمال، الذي ينتمـي إلى ثقافـة خاصّـة، أي شيء مشـترك مع الأنـواع الأخرى؟

جماليّات الطبيعة

لا يُثـار الشـعور بالجـمال والانفعـال الجـماليّ بواسـطة الأعـمال الفَنِّيّـة فقـط، إذ يأتيانـنا مـن المناظر الطبيعيـة والزهـور وتحليق الأوز الـبري وتغريـد العندليـب وركـض الخيـول وألـوان الفراشـات.

إن الشـعورَ الجـماليّ عـامٌ جـدّاً. كـما كتـب المُفكِّر الأمـيركي رالف والـدو إيمرسـون (Ralph Waldo Emerson): «كلّ رجـل شـاعر بمـا يكفـي ليكـون منفتحـاً عـلى سـحر الطبيعـة». إن هـذه العبـارة مفيـدة للغايـة، لأن الانفعـال الجـماليّ، عـلى الرغـم مـن أنـه لا يقتـصر عـلى الأعـمال الفَنِّيّـة بالمعنـى الحقيقـيّ للكلمـة، ولا عـلى الشـعر، فإنـه يحـوز، بطبيعة الحال، صفةً شـعريّة في سـحره. سـنرى لاحقـاً الصِّلة بـين الجماليّـات والشـعر، عندمـا نعطـي كلمـة الشـعر معنـى أوسـع مـن معنـى القصيـدة المكتوبـة. إن هذه الجبـال، وهذه البحـار، وهذه السـماء، وهـذه الزهـور، وهـذه الحيوانـات جميلـة بالنسـبة إلينـا ومن خلالنا. ذلك ما عبَّر عنه الفيلسـوف جورج سـانتايانا بطريقته الخاصّة

قائـلًاً: «الجـمال متعـة ندركهـا باعتبارهـا خاصّيـة شيء»[1]. يمكننـا أن نقـول أيضـاً مـع الكاتِـب السـويسري هاينريـش وولفلـين (Heinrich Wölfflin): «الجـمال في عـين الـرائي». هـل نحـن الوحيـدون الذيـن يـرون الجـمال في قـرون الغـزلان؟ في ألـوان الفراشـة وفي ريـش الطـاووس؟

دعونـا نضـع سـؤالاً أوّليـاً: ألا تشـعر الحيوانـات بالمتعـة الجماليّة تقريبـاً عنـد تجربة متعة العيش والتمدُّد والقفـز والركض والتحليق؟. تنتـج الحيوانـات والنباتـات الجـمال لنا فقط، وليس لهـا؟ ألا يوجد في العـالم بـأسره جماليّـات قبليـة، تتضمَّـن في كلّ نـوع تفضيلاً لأشـكالٍ معيَّنة وألـوان معيَّنة؟

هـل تـأتي هـذه الأشـكال والألـوان مـن إبـداع يشـبه الفَـنّ يتضمَّـن، مـن بـين جوانب أخـرى، جمالية ضمنية؟ يميل علماء السـلوك، الذين يدرسـون سـلوك الحيوانات، إلى أن يعزوا الزينة الحيوانية إلى الجذب الجنـسي. لكـن، إذا كنّـا نسـتعمل الألـوان والأغـاني والحـلي للجـذب، ألا يعنـي ذلـك اسـتخدام الصفـات الجماليـة للإغـواء؟. بالطبـع، لا يمكـن للطـاووس أن يـرى ريشـه يتّخـذ شـكل العجلـة -ليسـت لديـه مـرآة ليتمكَّـن مـن ذلـك- ولكـن عجلـة هـذا الـدون جـوان ذي الريـش يتضمَّـن ترفـاً فائضاً يُضاف إلى الوظيفة البسـيطة للجاذبية الجنسـية.

يُعـزى جمال الزهـور إلى العرض الجنسي، ولدى بعضها إلى دعوة للحـشرات المُلقِّحـة. لكـن إذا كانـت للزهـور وظيفـة تعزيـز تكاثرهـا وجـذب الحـشرات، ألا يوجـد عنـصر جـمالي في تمهيدهـا وجاذبيتها؟ الجـذب والاسـتمالة، ألا تتضمَّـن هـذه الأفعـال بطريقـة غـير متمايـزة

(1) George Santayana, Le sens de la beauté, Presses universitaires de Pau, coll. « Quad », 2002.

انبثاقاً، إن لم يكن للجماليّة، فعلى الأقلّ للجماليّة القبْلية؟

يتوفر المكياج والقلائد والزينة وألوان الملابس، في نظرنا، على عنصر جماليّ مُخصَّص لإرضاء الغير وإرضاء أنفسنا. عندما نجعل أنفسنا جميلين أو جميلات للإغواء، فإن الرغبة في الإغواء تفسر اللجوء إلى الجمال، لكن لا تفسر الجمال في ذاته.

إذا كان من الممكن تفسير بعض ألوان الفِراء والريش والجلود بغرض تمويه الفريسة أو المُفترِس، فهل هذا الغرض كافٍ لشرح خطوط الحمار الوحشي وبقع النمر وألوان ببغاء المقو والطوقان؟ ألا تأتي الألوان والأشكال والمواقف ممّا أطلق عليها عالم الحيوان أدولف بورتمان (Adolf Portmann) «العرض الذاتي»؟ أن تكون جميلاً من أجل أن تعجب نفسك وتعجب الغير؟ أن تكون جميلاً لاكتساب التأثير؟ ما يُسمَّى باللغة الإيطالية تتخذ هيئة جميلة (bella figura). باختصار، ألا يوجد خيال ما قبل جماليّ في تكاثر الألوان والأشكال والأغاني التي تميل عقلانياتنا إلى اختزاله إلى مجرَّد وظيفة؟ تشهد وفرة الأشكال والحلي والألوان في عالم النباتات كما في عالم الحيوانات، في جميع الأحوال، على الوفرة الإبداعيّة للحياة.

لقد اعتبر هنري برغسون (Henri Bergson) بحقّ التطوُّر الحي إبداعاً متواصلاً ومتعدِّداً: لقد كانت الحياة فنِّيّة ولا تزال كذلك في ملكتها الابتكارية والإبداعية، ويبدو أن الجماليّات أُدرجت في هذا الإبداع بطريقة غير مُتمايزة وغير قابلة للعزل. هكذا قد يوجد في عالم الحيوان ما قبل تاريخ الجماليّات الإنسانيّة.

كتب أستاذ الجماليّات في جامعة السوربون إتيان سوريو (Étienne Souriau) في مقاله: «الفَنّ لدى الحيوانات (L'art chez

(les animaux»[1]: «هناك استمرارية في الارتقاءات المتوالية بين فنّ الطبيعة، ثم فنّ الحيوان، وأخيراً فنّ الإنسان». يمكنني القول إن هناك انفصالاً واتِّصالاً، كما هو الحال دائماً في ما يتعلَّق بالتطوُّر.

(1) Revue d'esthétique, juillet-septembre 1948.

(المُحاضَرة الثانية)

طبيعة الشعور الجماليّ

الآن، دعونا لا نتساءل عن جماليّات الطبيعة، بل عن طبيعة الجماليّات، أي عن طريقة منحنها إيانا اللذة والتعجّب، ينقلنا الشعور الجماليّ إلى حالة ثانية، والتي سأدعوها شعريّة في مقابل، كما سلف الذكر، الحالة النثريّة التي تخصّ ما هو بلا لذة أو تعجُّب.

يمكن أن نجد الحالة الشعريّة في المشاركة وفي الحب وفي اللعب وفي الاحتفال، غير أن هذه الوضعيات تتجاوز الشعور الجماليّ وتحتضنه في الوقت ذاته، من هنا تأتي تعابير الحب أو في الحب: «ما أجملك!» وفي الرياضة: «ما أروعها من تمريرة، هدف رائع!» وفي المشاركة: «ما أجمل اللحظات التي نعيشها!».

ينقلنا الاحتفال إلى الحالتين الشعريّة والجمالية معاً عندما يستثير ابتهاجه الغامر في الرقصات وتناول المُخدِرات المُبهِجة من قبيل الكحول،

والقنب الهندي، وحبوب الإكستازي (ecstasy).

إننا معتادون على اعتبار هويّتنا ثابتة ومستقرّة إلى حدٍّ أننا ننسى أننا مختلفون جدّاً عندما ننتقل من حالة الهدوء إلى حالة الانفعال، ووفق الانفعالات، إلى حالة الغضب، أو الحبّ، أو الانبهار، أو الاكتئاب.

أُعرِّف الحالة الثانية باعتبارها الحالة التي يحوِّلنا فيها انفعال ما. والحالة الشعريّة حالة ثانية يمكن أن نشعر فيها بالحب والإعجاب والمشاركة والتعجُّب وأننا محمولون ومجمَّلون وملهَمون. إنها تحاذي التصوُّف دون أن تكون دينية بذلك. إنها تتكثف في الحماس (enthousiasme) هذه الكلمة الجميلة التي تعني في الأصل «تملك من قبل الإله».

غالباً ما تتضمَّن الحالة الشعريّة الانفعال الجماليّ، والتي يمكن أن تكون خفيفة كمتعة صغيرة فتتضخم حتى تبلغ الإثارة أو الغبطة، وتصل في حدِّها أقصى إلى الوجد؛ باعتبار الوجد حالة من الخلط أو الانصهار مع ما يثيره.

تمنحنا الأعمال الفَنِّيّة التي نحبها في الرَّسم والموسيقى والأدب والمسرح والسينما، عندما نكون في ذروة الانفعال الجماليّ، الشعور بالجلال وتقودنا إلى أبواب الوجد.

على هذا النحو، انتابتني فجأة حالة التجميل وحالة الاضطراب وحالة الوجد تقريباً في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمري، في قاعة غافو، بطريقة مبهرة، عند بداية الحركة الأولى للسيمفونية التاسعة لبيتهوفن، بقيادة يوجين بيغوت (Eugène Bigot).

تضعنا الأعمال العظيمة في حالةٍ من السحر والإثارة، لأننا ندخل في العمل الذي يدخلنا ويتملكنا. وهكذا، باختصار، يكون الشعور الجمالي طريقةً أو مكوِّناً من الحالة الشعريّة، والتي يمكن اعتبارها طريقةً أو مكوِّناً من الحالات الثانية التي يمكن أن تتكثف، كما سنرى، في نشوة أو تملك أو وجد. هناك تواصل متبادل وعدوى متبادلة بين الحالة الثانية والحالة الشعريّة والشعور الجماليّ.

سحرُ الفَنّ

يتـم إنتـاج الفَـنّ من خلال قدرة الإنسـان عـلى إبداع الأعمال والأشـكال والألـوان والأصـوات التـي تحـدث أو يجب أن تحدث الانفعـال الجماليّ.

ينتـج الفَنَّانـون أشـياءً وأعـمالاً مسـتوحاة، إن لم يكـن مـن تصوُّرهـم للجميـل، فعـلى الأَقـلّ مـن تصوُّرهـم للفَـنّ، وتهـدف إلى تأثـيرات جماليّـة. ينتـج الحرفيـون أشـياء نفعيـة، لكنها تتضمَّن بعـداً أو صفـةً جمالية. مثلما أثـارت الكِتابـة فـنّ الخـط وأثـار النـشر فـنّ الطباعـة.

عندمـا ننظـر إلى المـاضي القديـم والتاريخـيّ للإنسـانيّة، نلاحـظ أننـا جمَّلنـا أعـمالاً ومواضيع ذات غاية سـحريّة ودينيّة وهويّاتيّـة معاً: اللوحات والوشـم والأقنعة والأسـاور والقلائـد، فضلاً عن الموسـيقى والرقص. وكذا الأشـياء العمليّـة: الفخـار والكالابـاش (النبـات القرعـي) والقوارير...

بيـد أننـا لم نقـم بإسـقاط الجماليّـة عليهـا بشـكلٍ تعسـفي إذ كانـت هنـاك في حالـة غـير متمايـزة في طبيعتها السـحريّة الدينيّة، أو في شـكلها التشـكيلي (الفخار). وبالمثل، إن الرسـوم على الوجه أو الوشـم لها وظيفة تأكيـد هويّـة العشـيرة أو الجنـس. وجمالهـا غير متمايـزة في سـيميائيتهم. لقـد انتقينـاه وعزلناه وجسـدناه.

تحـوز هـذه الأشـياء والأشـكال والسـلوكيات مكوِّنـاً جماليـاً كامنـاً أو مدمجـاً في مهمَّـة دينيّـة سـحريّة. أصبح هذا المكوِّن رئيسـياً، بالنسـبة إلى العقـول الحديثـة في بدايـة القـرن العشريـن. انطلاقـاً مـن تجميـل «الفَـنّ الزنجـي». لقـد انحسر السـحر القديـم، وأصبح كامناً ولجـأ إلى الجماليّات. وهو ما يُشـير إليه التعبير: «يا له من سـحر (C'est magique)». وبالمثل، اكتشـفنا وأدمجنـا في ثقافتنـا الأسـاطير الرائعـة المتنوِّعـة للحضـارات القديمـة. لم نعـد نؤمـن حرفياً بالأسـاطير اليونانيـة، لكنها تلهمنـا وننخرط فيهـا جمالياً.

لقـد انصهـرت، بالنسـبة إلينا نحـن الحداثيـين، صفة تقديـس اللوحات

الجدارية المسيحية واللوحات الفَنِّيّة من العصور الوسطى إلى عصر النهضة، مثل لوحات جيوتو (Giotto) أو فرا أنجيليكو (Fra Angelico)، في الجماليّات غير أن هذا الانفعال الذي تمنحنا إياه يتضمَّن أيضاً التقوى والمُقدَّس المُعلَّقين.

استقلّ الفَنُّ تدريجياً عن وظيفته الدينيّة في أوروبا الغربية بعد عصر النهضة، إذ استعادت الجماليّات الأعمال ذات الغاية الدينيّة فجعلتها لغايتها الخاصّة.

يعزل تصوُّرنا العَلمانيّ الجمال ويمنحه امتيازاً عندما يحرّره من المُعتقدات الدينيّة أو السياسيّة: إننا نستحسن من دون إيمان ديني نوتر دام دو باري (Notre-Dame de paris)، ومقطوعة الإنجيل حسب القديس متّى لجوهان سيباستيان باخ (Johann Sebastian Bach)، والأعمال العظمى للفَنّ المُقدَّس، وخصوصاً عند الشعور بجمالها الهندسيّ أو التصويريّ أو الموسيقيّ.

لقد عزلنا تماما الجمال، خصوصاً في فنّ الرَّسم. إن الفَنّ الذي يعزل نفسه يصير فنّاً من أجل الفَنّ، من أجل أن يستثير الانفعال الجماليّ قبل كلّ شيء آخر، لكنه يحتفظ في ذاته بهالةِ الغرابة والسحر.

الجميل والقبيح

اعتقدت حضارتنا الغربيّة لزمنٍ طويل أن معاييرها للجمال كونيّة. لقد اعتبر الجمال الإغريقيّ الذي يمثله براكسيتيليس (Praxitèle) في مجال النحت والرَّسم نموذج كلّ جمال، وعلى منواله أنتج رسامو عصر النهضة، ثم العصر الكلاسيكيّ أعمالهم الفَنِّيّة.

لقد اعتقدنا أن التصوُّر الكلاسيكيّ للجمال، المفهوم بهذه الطريقة، أي المُتضمِّن للانسجام والإتقان، كوني. يمكنه أن يبدأ في التعبير عن نفسه بحسن المظهر، ويستطيع أن يبلغ الروعة، إذ يستبعد الخبث

والتشـوُّه والقبـح تمامـاً. يوجـد في هـذا التصـوُّر الكلاسـيكيّ تضـادٌ مطلـق بـين الجميـل والقبيـح.

بمعنـى مـا، يبـدو أن تغريـب العـالم، الـذي حـدث خـلال العـصر الكوكبـي، يؤكـد هـذه الكونيّـة مـن خـلال نـشر وتثبيـت وأقلمـة إنتاجاتـه الخاصّـة بالجـمال والرَّسـم والموسـيقى والأدب في القـارات الأخـرى. لكـن إذا كان تعميـم الجماليّـات الغربيّـة كونيّـاً يجعـل المـرء يعجـب بلوحـة الجوكانـدا في طوكيـو، فـإن هـذا التعميـم لم يلـغِ أنـواع الجـمال اليابـاني فعليـاً.

جعلتنـا عمليـة التعميـم الكوكبـي نفسـها نكتشـف ونعـترف بجـمال أعـمال رغـم أن معايـير جمالهـا مختلفـة تمامـاً: قمنـا بتجميـل الفَـنّ الإفريقـي عـن طريـق تجريد الأقنعـة والتماثيل مـن غايتها لنعتبرهـا أعمالاً فنِّيّـة، لكننـا اعتبرنـا في الوقـت نفسـه جميـلاً مـا كان يعتـبر غريبـاً وباهـراً، بـل وحتـى قبيحـاً.

كان فريدريـش شـليغل (Friedrich Schlegel) أوَّل مـن أشـار إلى مسـألة القبـح باعتبارهـا مشـكلة مركزيّـة في الجماليّـات، خاصّـة في الأدب الحديـث. إذ يقـول: «القبيـح هـو الهيمنة المُطلقـة للتميُّز والفـرديّ والمُثير للاهتـمام وللبحـث الـذي لا يُشـبع وغير الـكافي دائمـاً عن الجديد والشـائك واللافـت للنظر».

في القـرن التاسـع عـشر، بدأ الرَّسـم الغـربيّ في تجاوز النمـوذج الكبير للجـمال: يوحـي غويـا (Goya) في أعمالـه «الرسـوم الزنجيـة - Pinturas negras» (1819-1823) بـرؤى الرعـب، لكنهـا تُشـير، في مـا يتعلَّـق بالجماليّـات، إلى أن الحـدود بـين الجميل والقبيح يمكـن أن تتواجه محلّيّاً.

كـما أبـرز انطباعيون مثل فان غوخ (Van Gogh) وسـيزان (Cézanne) أنواعـاً مـن الجـمال مختلفـة تمامـاً عـن المعايـير الكلاسـيكيّة، بعـد ذلـك، عمـل الرَّسـم والموسـيقى عـلى خلـع الأشـكال وإظهـار -في الوقـت ذاتـه- حساسـية جديـدة، ونوعـاً جديـداً مـن الجـمال مـن خـلال التنافُر.

كتب رامبو (Rimbaud)، في ديوانه النثريّ: موسم في الجحيم (Une saison en enfer): «ذات مساء، أجلست الجمال على ركبتيّ - فوجدته مرّاً - ثم شتمته».

هل ينحو الجمال الكلاسيكيّ إلى الاختفاء من الفنون؟ أو بالأحرى، ألا يُوجد كما هو الحال في العالم الدينيّ ما قبل الكلاسيكيّ، أو كما في العالم القديم، وإنْ كان بطريقة جديدة ومختلفة، عدم تميُّز للجمال في الأعمال التي تعبِّر عن رؤية وحقيقة ورسالة معاً؟

يتوقَّف الجمال والقبح عن أن يكونا متضادين إذ نجد جمالاً في القبح، وقبحاً في الجمال، ممّا يعني أن الجمال لن يُقصى، بل سيدرج في مركب يتضمَّن ضده.

إنّ البحث عن الأصالة، إذا جاز التعبير، يسبق البحث عن الجمال، لكن ألمْ تكتسب الأصالة صفة الجماليّة بالنسبة إلى المُولعين بها.

كما يوجد ما يتجاوز الجمال، بالمعنى الكلاسيكيّ للكلمة، حيث يمكن أن ينبثق الانفعال من قرف مُجمَّل.

لقد أدرك أرسطو أن التراجيديا اليونانية، عندما تستثير الرعب والشفقة، تخلق لدى المُتفرجين شعوراً عميقاً له سمة المُحرِّر، كان يسميه بالتنظيف، أو التطهير (catharsis). سنعود إلى هذه الصفة الخاصّة بالجماليّات التي تسمح بتحويل المعاناة والألم والموت إلى انفعالاتٍ سعيدة دون القضاء عليها، بل على العكس من ذلك تبرزها. يؤلمنا المسرح الإليزابيثي والشكسبيري، ومسرح كورنيل وراسين (Corneille et Racine)، والدراما الرومانسيّة مثل هرناني (Hernani)، والأوبرا، المأساوية بطبيعتها، وأخيراً أفلام العنف والتعذيب والمعاناة، ويفرحنا على حدٍّ سواء، إذ يغلف الخير الشر ويدجِّنه.

غالباً، ما جُمِّلت الحرب في لوحاتِ المعارك، لكننا دخلنا في عصر تمكَّن فيه المقاتلون من تجميلها، كما هو حال أبولينير (Apollinaire) في هذه العبارة الجريئة: «يا إلهي! ما أجمل الحرب»، في حين ظهرت

بشكلٍ خاصّ للمقاتلين الذين عانوا منها مثل مجموعة من الارتياعات. خلقت السينما جماليّة حرب بغيضة ومثيرة للإعجاب على حدٍّ سواء، والتي تمنحنا مشاعر عظيمة: ليست مشاعر الفزع أو الرعب أو الشفقة فقط، بل لذة أو متعة جمالية خالصة أيضاً. تحرِّضنا أفلام الحرب العظيمة على بغض الحرب، وفي الوقت نفسه تزوِّدنا بسحرٍ جماليّ، بدءاً من فيلم في الغرب لا شيء جديد (À l'Ouest rien de nouveau)، أربعة من المشاة (Quatre de l 'infanterie)، الصلبان الخشبية (The Wood Crosses)، مروراً بـ: أطول يوم (Le Jour le plus long)، ووصولاً إلى الخط الأحمر (La Ligne rouge) الجميل والرهيب لتيرونس مالك (Terrence Malick).

لقد تجرَّأ جان بودريلار (Jean Baudrillard) على التعبير عن جماليّة تدمير برجي مانهاتن التي أخفيناها وراء رعب المجزرة البشريّة. أخفيت عن نفسي جماليّات هذه الصورة التي لا تصدق التي كُنّا نشاهد على الشاشات ونُعيد مشاهدتها بطريقة استحواذية، لقد أخفيتها تحت الانفعال الأخلاقي، لكن الحقيقة أن هناك جمالية الكارثة في مشاهدة هذين البرجين العملاقين وهما يُصدمان، كما في حلم، من قبل طائرتين ظهرتا فجأة من حيث لا ندري، ثم التهمتهما النيران فانهارتا. تستعمل السينما جمالية الكارثة وتسرف في استعمالها، لكن ضمن قصص واقعية، وليس في الواقع كما كان الحال في 11 سبتمبر/أيلول 2001.

كما تطوَّرت جمالية المحارب الذي يصارع من أجل جمال المعركة وليس من أجل قضيّة ما: سواء كان في عواصف فولاذية (Orages d'acier) لإرنيست يونغير (Ernst Jünger) الذي يصف الجاذبية التي مارستها تجربة الحرب العالميّة الأولى عليه، أو كذلك في المنبوذون (Les Réprouvés) لإرنيست فون سالومون (Ernst von Salomon) الذي يمجد حرب الفيالق الألمانية الحرّة في البلطيق ويعتبرها ملحمةً، أو أخيراً في الغُزاة (Les Conquérants) لأندري مالرو (André Malraux)، حيث يختلط الثوري بمغامر متذوِّق للفَنّ.

لقد جمّلت التراجيديا اليونانيّة والمأساة الإليزابيثية والأدب، وأخيراً السينما الرعب والفزع اللذين يرعباننا حقّاً، لكن وعينا بأننا نشاهد عرضاً يجعل الوجع أو الموت غير ضارين.

الجماليّات المُعمَّمة

تتكاثر مُسوخات الجمال، حيث يمكن أن نرى علامةً على وجود أزمة الجمال الكلاسيكيّ، لصالح الجماليّات المُعمَّمة لما كان في السابق يُعتبر غير جميل.

لم يعد الجميل كما كان، ويزداد تجميل كلّ الأشياء. تمّ تجميل محطّات مترو 1900 ونافورات والاس التي كانت تبدو قبيحة في عام 1930، فأضحت أكثر جمالاً منذ ذلك الحين. لقد أصبحت أشياء وأزياء «الزمن الجميل»، التي تمّ رفضها في السنوات التي سبقت عام 1940، جميلة. تم تجميل القاطرات البخارية القديمة بشكلٍ فائق من حيث أشكالها السوداء الرائعة وصفيرها القوي وأعمدة دخانها الأبيض. وقد اجتاحت هذه الظاهرة المواضيع الصناعيّة، كالسيارات المُعاصِرة، والقطار الفائق السرعة، والطائرات، والطائرات النفاثة. يجمِّل المُصممون الأشياء النفعيّة من خلال تحديثها أو منحها أشكالاً جديدة. لقد خلق العصر الصناعي فنوناً خاصّة به.

ومع ذلك، خارج المراكز التاريخيّة، نعيش في عالم حضري وضواحٍ ذات هندسةٍ معماريّة رتيبة وكئيبة، مُعرَّضة للتلوُّث والازدحام. تغزو الثقافة الأحادية الميتة الحقول، ويغزونا توحيد المعايير الذي لا يقتصر على المنتجات الصناعيّة، بل يمس الطعام نفسه. أليس التجميل مقاومةً لهذا القدر من البشاعة والخزي؟ لا تزال هناك في الرَّسم والتصوير والسينما جماليّة البشاعة والخزي، كما لو أن صورتهم تجلب سحراً غريباً ومخيفاً.

عبَّر رامبو عن التجميل المُعمَّم عندما ذكر حبه لأكواخ المعارض؛ وسار على النهج نفسه السورياليون عندما جمَّلوا الأماكن التي كانت تبدو في السابق عاديةً مثل ممر الاستعراضات؛ لقد طالبوا -تحديداً- بضرورة شَعْرَنة الحياة، ضمن تجميل إرادي للوجود. هكذا، نحاول، بعد تجميل الطبيعة، تجميل حيواتنا الخاصّة، أي إعطاءها معنى شعريّاً، بل جعل حيواتنا، مهما كانت وهميّة، مغامرةً «جميلة».

كتب إتيان سوريو (Étienne Souriau): «إننا نتقدَّم في زمنٍ حيث الاختلاف بين الدنيويّ والمُقدَّس، الغريب والمعتاد، لن يصير سوى جماليّاً».

بيد أن هناك ازدواجيةً في التجميل المُعمَّم، إذ يمنحنا إمكانية التعجُّب ممّا كان يبدو عادياً أو لا يلفت الانتباه، ويدعم نزعة عدمية مُجمِّلة، حيث تذوب الأخلاق في الجماليّات. إنه يخاطر بإخفاء البؤس الإنسانيّ الذي تجمله العديد من الصور الفوتوغرافية والصور. سنتناول هذا المُشكل عندما سنقرّ بأنه إذا كان يجب على الثقافة أن تحتوي الجماليّات، فيجب أن لا تحتوي الجماليّات الثقافة.

(المُحاضَرة الثالثة)

التفريد والتسويق والتصنيع

توقَّفت شروط الإبداع الفَنِّي لزمنٍ طويل على الإحسان أو على حماية الأقوياء أو السادة أو الباباوات، ثم انفصال الفَنّ تدريجياً في الغرب في القرنين التاسع عشر والعشرين. صاحبت هذا الاستقلال عن الدين، ثم عن السُّلطة وبعده عن الإحسان، تبعية متنامية للسوق؛ فتحوَّل العمل الفَنِّيّ إلى سلعة.

يعارض الفَنَّان المُتفرِّد بشكلٍ قوي -في الغالب- حضارة المال التي يتوقَّف عليها. يمجِّد حرّيته وأصالته وإبداعه في عالم غير المُثقَّفين الذين يشترون منه مع ذلك أعماله الفَنِّيّة.

لم يتّم، في القرن التاسع عشر، عدم فهم التجديد الفَنِّيّ الذي يقطع مع المواضعات والمذاهب الجمالية لزمنه فقط، بل رفضه باسم القوانين التقليدية للجمال. ذلك كان مصير الانطباعيين وموني

(Monet) وسيزان، ثم التكعيبيين؛ لكن بعد الحرب العالميّة الأولى تمّ على العكس من ذلك تثمين الجديد، وهو ما يُشير إليه الكِتاب المُهمّ جدّاً لهارولد روزنبيرغ (Harold Rosenberg)، تقليد الجديد[1]. لم ينتصر اتباع الجديد في الفَنّ فقط، بل في المقاولات والتقنية والاقتصاد ومساحيق التصبين والسيارات والمشروبات الغازية. يجعل الجديد المُعاصِر قديماً، فيصير مرغوباً ويحث على شرائه.

في ما يتعلَّق بالفَنّ، من الصعب الحكم على مستوى الأعمال التي تقطع مع المعتاد، ونخشى أن نكون رجعيين في نقدنا. لذا نستغرب أكثر لأن اللوحة تباع بثمنٍ باهظ. وأخيراً، نعترف بأن اللوحة باهظة الثمن لها قيمة جماليّة رائعة.

يميل الفَنّ التصويري إلى أن يصبح أداة في خدمة المتلاعبين في السوق. كما كتبت عالمة الاجتماع رايموند مولان (Raymonde Moulin)، «يصبح الحكم الجماليّ، في ظل جدلية ملتبسة، ذريعة لعملية تجارية، إذ تتحوَّل العمليّة التجاريّة الناجحة إلى حكمٍ جماليّ».

لم يكن المُؤلِّف، في زمن موليير (Molière) وراسين (Racine) وكورنيل (Corneille)، مبدع مادته، إذ يستقيها من التاريخ أو من كُتَّاب الماضي، وكان لافونتين (La Fontaine) يغرفها من خرافات إيسوب (Ésope).

أمّا المُؤلِّف الحديث فيبدع مواده، يتفرَّد إلى أقصى الحدود، فيصبح سيّداً مطلقاً لعمله الخاصّ (أو يخفي الكاتب الشبح الذي يستخدمه). تجعله الفرادة والأصالة مقدَّساً. وتكرّس حقوق المُؤلِّف سيادته، فيتوَّج بمصطلح العبقري. يعني تعبير «العمل الخالد» -بينما، بالطبع، كلّ عملٍ بشريٍّ فانٍ- أنه يخوض معركة ضد الموت لكي يستمرّ إلى ما بعد المُؤلِّف وعصره.

---

(1) La Tradition du nouveau, Éditions de Minuit, coll. «Arguments», 1962.

سيُلْعن الفَنَّان إذا كان أصيلاً للغاية أو منحرفاً بالمقارنة مع المعايير الجماليّة لعصره، ثم يُعترف به رسميّاً، فيطلق اسمه على أحد الشوارع. هكذا ننتقل من الفَنَّان الملعون إلى الفَنَّان الشهير، وربَّما إلى الفَنَّان الرَّسميّ.

هذه الملاحظة تقودنا إلى القيود التي تؤثّر على الإبداعِ الفَنِّيّ.

الإبداع والإنتاج والتوزيع

يعتمد عمل الرَّسام على السوق، وبالتالي على التاجر. فالتاجر هو مَنْ ينتقي الرَّسام وفقاً لما يعتقد أنه ذوق المُشترين. إذا كان ذا بصيرة، فسيكتشف موهبةً غير معروفة وسينجح في جعلها مشهورةً. وعلى هذا النحو، تمكَّن هواة مستبصرون من الحصول على أعمالٍ مجهولة أو غير معروفة لسيزان وفان غوخ وبيكاسو وكاندينسكي وغيرهم ممن انتقلوا من الجهل إلى المجد، ومن العوز إلى الثروة. على سبيل المثال، حقق صديقي الرَّسام جان ميشيل أتلان (Jean-Michel Atlan)، الذي كان يبيع الأقمشة في الأسواق من أجل لقمة العيش، نجاحاً مفاجئاً وسافر حول العالم.

وبالمثل، يعتمد نشر عمل الكاتِب على الناشر. لا تمثل حالة بروست التي رفضته دار النشر غاليمار (Gallimard) حالةً فريدة من نوعها. منذ ذلك الحين، مع التطوُّر التجاريّ الصناعيّ للنشر، أصبحت وضعية الكاتِب الذي يقترح عمله الأوّل أكثر صدفوية. انطلاقاً من نصف القرن الماضي، تمّ شراء العديد من الناشرين المُستقلّين والحرفيين من قِبل مجموعات كبيرة مثل دار النشر هاشيت (Hachette). تتم قراءة المخطوطات بشكلٍ أَقلّ فأقلّ من قِبل مديرين مثقَّفين أو الكُتَّاب أنفسهم. في حين تتزايد قراءتها من قِبل قرَّاء يحصلون على رواتب منخفضة، وهم الذين يقدِّمون تقاريرهم. بعد ذلك، لن تحكم

لجنة القراءة فقط، ولن تحكم على أساس الجودة الأدبيّة فحسب، بل على النجاح المُحتمَل للمكتبة. بمجرَّد إتمام الطباعة التجريبية، ستثني المُراسِلات الصحافيات الجميلات عبر نقد الصحف والإذاعة والتليفزيون على الأعمال المفترض أنها موهوبة ومرشَّحة لأهم الجوائز. لن تُباع العديد من النسخ وستتلف بيد الهاون[1].

غير أن هذا النظام التجاريّ المُفرط والبيروقراطي، الذي أضحى مهيمناً، يواجه منافسين ناجعين يتمثلون في ازدهار دور نشر حرفيين صغار ينجحون في نشر عملٍ ناجح تجاهلته دور النشر الكبيرة. يمكن أن ينجم النجاح عن تواترٍ سمعي، أو عن نقدٍ متحمِّس، أو عن جوائز أدبيّة.

بيد أن الناشرين الصغار لا يطبعون الأعمال المُربحة فقط، ولا يتمكَّنون أحياناً من معادلة ميزانيتهم؛ فيضطر بعضهم للدوران في فلك مجموعة، وينجح البعض الآخر في التطوُّر، لكن كون أغلبهم يعتمد في التوزيع على دور نشر أكثر إلزامية هي نفسها أبرز الموزعات للمكتبات. من ناحيةٍ أخرى، اختفت العديد من المكتبات الحرفية بسبب منافسة رفوف مكتبات المحلات الكبرى، وحالياً الشبكة العنكبوتية. إلّا أن عدداً معيَّناً منها يقاوم لأنه لازال يوجد زبائن يحبّون استشارة الكتبي وطلب نصيحته .

كما أن نظام إنتاج وتوزيع الكِتاب يسعى إلى تنميط الأدب وإلى ضده أيضاً. يحتاج إلى أعمالٍ أصيلة، متفرِّدة جدّاً، وإلى مواهب مبدعة. هكذا يتوقَّف مصير الكتاب على التعاون المتعارض بين الإبداع/النشر/التوزيع. عندما يخنق النشر الإبداع أو يتجاهله، تكون النتيجة رديئة. عندما يدفع الإبداع دار النشر إلى الاعتراف بقيمته، يبقى عليها، من خلال النقد والجوائز الأدبيّة والتواتر السمعي، أن تعترف به وأن تُشهِره.

(1) آلة خاصة بإتلاف الأوراق [المترجم]

كما هو حال جميع الأمور في الحياة، لا يتوّج النجاح بالضرورة الاستحقاق. يثني النُقَّاد الخاضعون على ترهات الشخصيّات المُؤثرة ويعتبرونها أعمالاً رائعة. من المرجَّح أن أعمالاً عبقرية ظلَّت مخطوطة ولم تجد لها ناشراً. كما يكون النجاح والفشل عرضيين في الحياة، وربَّما أكثر من ذلك في العديد من باقي أمور الحياة.

هكذا، من المُؤكَّد أن النظام يقتل المواهب في مهدها، ولكن نظراً إلى التكامل المُتعارض بين الإبداع والنشر، ونظراً إلى المنافسة ووجود ناشرين صغار، فإنه يسمح أيضاً بنشر أعمال جميلة وأحياناً روائع.

يتمّ إبداع العمل الأدبيّ بشكلٍ فردي، قبل تقديمه لأي ناشر. لا يمكن أن يوجد الفيلم إلّا من خلال تمويل المنتجين. لقد أنشأت السينما نظاماً صناعيّاً للإنتاج - التوزيع - الإبداع، يحرِّكه منذ البداية البحث عن الربح الأقصى. تعتبر هوليوود منشأ ومكان تطوير هذا النظام. لم يعد العمل فرديّاً تماماً، بل ثمرة تعاون كُتَّاب السيناريو والحوارات والمخرجين والمُصورين والمُحررين والموسيقيين ومصممي الديكور. لا يمكن أن يتمّ إخراج الفيلم إلّا بموافقة المنتج على أساس سيناريو ما، واختيار ممثِّل -غالباً- ما يفرضه المنتج، واختيار المخرج.

يتمّ إنتاج فيلم حسب تقسيم العمل والتخصُّص. لقد اتّخذ هذا الإنتاج حجم الإنتاج الصناعيّ في نظام هوليوود، لأنه مكرَّس لتحقيق أعلى ربح. للحصول على هذا الربح، يتمّ التأكد من قدرة العمل الفَنِّيّ على إرضاء كلا الجنسين، وأكثر شرائح المُشاهدين تنوُّعاً، ويتمتع بجاذبية رائعة للمُمثِّلين المُؤسطَرين وشبه المُؤلهين: النجوم.

ينتج النظام أفلاماً وفقاً للنماذج الأصليّة التي لها قواعد ملزمة: رعاة البقر والإثارة والكوميديات الموسيقية والكوميديا العاطفية والأفلام الكوميدية، لقد فرضت هوليوود منذ زمنٍ طويل سيادة كونيّة للنهاية السعيدة. يمكن لكلّ فيلم أن يتضمَّن موتَ شخصيّة ثانوية، لكنه يفرض النصر في النهاية للأبطال في الحب والنجاح.

يوضـع السـؤال الـذي أجبـت عنـه في كتـابي روح العصر[1]: لماذا سـمح هـذا النظـام بإنتـاج روائـع، لـدى أقلّيـة بالتأكيد، لكـن بطريقةٍ ليسـت نادرة تماماً؟

منـاط ذلـك أن الإنتـاج ينتظـر مـن كلّ فيلـم، وإنْ اسـتجاب لإكراهـات (ونعلـم أن التراجيديـا الكلاسـيكيّة لراسـين (Racine) كانـت تخضـع هـي كذلـك لإكراهـات)، أن يكـون متفـرِّداً وأصيـلاً، وبالتـالي ينتظـر منـه الإبداع. إبـداع كاتـب السـيناريو والمخـرج، وكـذا الموسـيقي والمُصـوِّر ومحـرر الفيلـم... اسـتعانت هوليـوود بكُتَّـاب سـيناريو مـن أمثـال ويليـام فولكنـار (William Faulkner) وداشـيل هاميـت (Dashiell Hammett) وغيرهـم كثـيرون، وبمخرجـين مـن أمثـال هـوارد هاوكـس (Howard Hawks) وجـون فـورد (John Ford) وفريتـز لانـغ (Fritz Lang) وبيـلي والـدر (Billy Wilder). تمكَّنـت هوليـوود مـن إنتـاج أعـمالٍ عظيمـة في فـنّ السـينما، لكنهـا كبحـت أيضـاً مبدعـين أصيلـين مثـل إيريـك فـون ستروهايم (Eric von Stroheim). وأفسـدت العديـد مـن الأفـلام عندمـا غـيَّرت تحريرهـم، و أخـيراً أبعدت أورسـن ويلـس (Orson Welles) بعدما اسـتعملته. بينـما لم تسـتطع في المقابـل أن تمنـع عبقريّة شـارلي شـابلان (Charlie Chaplin) ومجـده الكـونيّ.

حاليـاً، تنكمـش الآلـة الهوليوودية وتفقـد احتكارهـا في الولايـات المتَّحـدة. إنهـا تسـتمر مـن أجـل إنتـاج أفـلام ذات ميزانيـة ضخمـة مـن قبيـل سلسـلة حـرب النجـوم (Star Wars). غير أن تطـوُّر التقنية والانتقال إلى النظـام الرَّقمـي وإمكانيـة التصويـر خـارج الاسـتوديوهات كلّهـا تسـمح للكُتَّـاب المُسـتقلّين بجمـع الأمـوال اللازمـة لتصويـر أفـلام المبدعـين بميزانيـة في المتنـاول.

تدعـم هـذه الإمكانيـات التقنيـة والاقتصاديّـة الجديـدة إنشـاء أفـلام

(1) L'Esprit du temps, Réédition Armand Colin, 2008.

المبدعين. بالإضافة إلى ذلك، تُعزِّز أنظمة التسبيق من الإيرادات الإبداعات الأصلية. تمكِّن المهرجانات أفلام المبدعين من العثور على موزعيها. ذلك أن العائق أمام نشر الأفلام لا يقتصر على نظام الإنتاج الرأسمالي ولا على أساسه فقط: إن نظام التوزيع الذي لا يقلّ رأسمالية هو الذي يسيطر على قاعات العرض، بل يمتلكها، ويريد توزيع الأفلام ذات الربح المضمون فقط. كما تطوَّر توزيع مستقلّ وبشكلٍ هامشي يمكِّن، على المستوى الدولي في قاعات عرض صغيرة، الأعمال السينمائية العظيمة والجميلة من أن يكون لها جمهورها العاشق والمُتنوِّر.

وهكذا، يستمر نظام التعاون المُتعارض، ولنقل تحاور الحدود المُتكاملة والمُتنازعة في الآن نفسه للإبداع/ الإنتاج، في أشكالٍ جديدة للسينما.

هذا التحاور نفسه يسري على الأغنية، وعلى موسيقى الروك، وعلى المسلسلات التليفزيونية، باختصار على جميع الفنون المُصنَّعة والإعلاميّة.

من الآن فصاعداً، وعلى نحوٍ متنامٍ، يوجد الفَنّ في معركة -غالباً- ما يحتاج فيها إلى تعاونٍ مع ضده: الربح.

(المُحاضَرة الرابعة)

الإبداع

«المُبدعون أكثر بدائيةً وأكثر ثقافةً، أكثر تدميراً وأكثر بناءً، وأحياناً أكثر جنوناً، لكنهم قطعاً أكثر اتّزاناً مِن الآخرين»[1]

فرانك بارون

لم ينشأ الإبداع مع الإنسانيّة، فقد أبدعت الحياة أشكالاً لا تُحصى نباتيّة وحيوانيّة. يتمُّ الإبداع البيولوجي خلال عمليتي التوالد والانتخاب؛ ويتمُّ الإبداع الإنسانيّ انطلاقاً من علاقة الدماغ/ اليد.

تحدَّثنا لفترةٍ طويلة عن الإلهام، إلى أن صار المُصطلح مبتذلاً فتمّ

(1) Franck Barron, Creativity and Psychological Health, Van Nostrand, 1963.

التخلّي عنه. كنّا على خطأ في ذلك، في اعتقادنا، لأنه يُثير ما يشبه نفَساً أو روحاً تلج أعماق الفَنَّان لتهبه القدرة الإبداعية. يدلّ لفظ العبقريّة إمّا على كائنٍ أسمى ذي طبيعة روحيّة، وإمّا على القدرة التوليدية للفَنَّان. ينطبق اللَّفظ الإيطالي إينجينيو (ingegno)[1]*، الذي استعمله فيكو (Vico) للدلالة على الملَكة المُنتِجة للعقل البشريّ، وبشكلٍ خاصّ على الإبداع الفَنِّيّ.

يكمن في الإلهام، وفي الإينجينيو وفي العبقريّة، سرٌّ كبيرٌ، حسب بول كلي (Paul Klee)، الذي يقول: «يتلاعب الفَنّ دون أن يشكّ في ذلك بالحقائق المُطلقة، ومع ذلك يبلغ إليها...»[2].

يبدع المُؤلِّف في كثيرٍ من الأحيان، كما هو الحال في الولادة، عمله بمزيجٍ من الألم والفرح.

يمكن أن يكون الفعل الإبداعي للفَنَّان محاكاةً للواقع: كانت أولى مهام الرَّسّامين العظماء الذين يرسمون لويس الرابع عشر، أو ملك إسبانيا، هي ترجمة شخصيّة السيد بأمانة، لكن ليترجموا يحتاجون إلى الألوان والأدوات، والتأويل وضبط الصورة، ويحتاجون بشكلٍ خاصّ إلى موهبة المُحاكاة التي تسمح لهم بإبداع التشابه.

(1) * انظر تعريف هذا المُصطلح في كتاب: إنسانيّة الإنسانيّة، ترجمة: يوسف تيبس، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2019، ص. 39، الهامش 2.
يعرف ألان بونس (Alain Pons) «إينجينيو (ingegno)» تبعاً لج. فيكو (G. Vico) في تقديمه وشروحه لـ حياة ج. فيكو التي كتبها بنفسه ونصوص أخرى (Vie de G. Vico écrite par lui-même et autres textes, Paris, Grasset, 1981.) كالآتي: «يعرف ج. فيكو «إينجِينيو (ingegno)» أو «إينجينيوم (ingenium)» في «العلة (De ratione)» باعتباره «الملَكة الذهنيّة التي تمكِّن من ربط، بطريقة سريعة ومناسبة وناجحة، أشياء منفصلة»، إنها ملكة تركيبية في المقام الأوّل، تقابل التحليل العقيم، تسمح بالابتكار والإبداع. تكون متطوِّرة لدى الأطفال والشباب على وجه الخصوص، إنها ضرورية للشعر وكذا للاختراع التقنيّ لدى «المهندسين» وللاكتشاف العلميّ والفلسفيّ. بيد أنه لا يوجد في اللغة الفرنسية اللفظ الذي يُترجِم بشكلٍ دقيق مُصطلح إينجينيوم وإينجينيو». [المترجم]

(2) Paul Klee, Théorie de l’art moderne, Gallimard, coll. «Folio», 1998.

الشامان (الكاهن) والشامانية

سآخذ كنقطة انطلاق اللّوحات الصخرية لما قبل التاريخ، على سبيل المثال تلك الموجودة في كهف تشوفيت (Chauvet)، أو تلك الموجودة في لاسكو (Lascaux). إنها نسخٌ مذهلة من حيث التشابه مع الحيوانات: الماموث والخيول والثدييات الهرانية.

لقد حاولنا فهم وظيفتها من خلال افتراض طقوسٍ خاصّة بالصيد، وتساءلنا عن فنّاني ما قبل التاريخ. يعتقد البعض أنهم كانوا شامانيين (سحرة)، لكن ما هي الشامانية؟

إن الشامانية خاصّية كونيّة في جميع المجتمعات القديمة، سواء في سيبيريا أو أميركا أو آسيا، وربَّما في أوروبا، حيث كان يُطلق عليهم اسم السحرة أو الكهنة. كان الشامان موجوداً بالتأكيد في مجتمعات الإنسان العاقل لما قبل التاريخ.

يدخل الشامان في حالةٍ من النشوة، يسهل عليهم ذلك باستعمال مشروبات مهلوِسة. ممّا يمكِّنهم من التواصل مع الأرواح التي تحكم الطبيعة، وأحياناً يتواصلون بشكلٍ مباشر مع عالم النبات أو الحيوان.

افترض عالم الأنثروبولوجيا الكندي جيريمي ناربي (Jeremy Narby) أن الشامان يتواصلون من خلال اللّغة الكونيّة الوحيدة الموجودة لدى البشر والنباتات والحيوانات وديدان الأرض ولدى جميع الكائنات الحيّة، أي لغة الحمض النووي (ADN)، الذي يحتوي على المعرفة الوراثية لكلّ كائن حي.

كان مثل هؤلاء الشامان بلا شكّ معلِّمون للإنسانيّة القديمة. كانت لديهم قوى معرفيّة وكانوا معالجين غير عاديين. إذا فكّرنا في نباتات الأمازون المورقة والوفرة، تبيَّن لنا أنه لا يمكن أن تكون الصدفة وحدها هي التي قادت إلى الاختيار بين النباتات الصالحة للأكل والنباتات السامة.

كان هنـود بويبلـو (Pueblos) في المكسـيك يتغـذون فقـط عـلى الذرة، وكانـت لـكلّ قريـة طريقتهـا الخاصّـة في طبخهـا، مـع لحـاء الأشـجار أو الحجـر الجـيري، أو غيرهـا مـن المنتجات. ربـط علـماء الأنثروبولوجيا هذه الممارسـات بالمعتقدات السـحريّة، إلى أن أظهر عـالم بيوأنثروبولوجيا أنه إذا تـمّ طهـي الـذرة مـن دون أيٍّ من هـذه المُكوِّنات المسـاعدة، فلن يتمكَّن الجسـم البـشريّ من دمج الليسـين (lysine)، العنصر المُغـذِّي في الذرة، وسـيُحكَم عـلى هـذه السـاكنة بالموتِ جوعـاً[1]. وعليـه، أعتقد أن الشـامان هو الذي تمكَّن، في كلّ قرية، من تعليم الطريقة المُغذِّية لطهي الذرة.

مَـنْ رسـم جـدران لاسـكو.. الشـامان أم الفَنَّانـون؟ جوابي هو: الشـامان والفَنَّانـون، إنهـم فنَّانون لأنهم شـامان.

كيـف؟ عـن طريـق قـدرة المحـاكاة عـلى خلـق التشـابه مـع الحيوانـات دون رؤيـة نموذجهم -لأن الرَّسّـامين لا يضعون الماموث أمامهم في كهفٍ مظلـم-، وانطلاقـاً مـن التمثُّـلات الذهنيّـة. إننـا أمـام قـدرة محـاكاة للحالـة النفسـيّة تفـترض حالـة ثانيـة أسـميها «نصـف النشـوة»، حيـث يتعـاون الوعـي واللاوعـي.

يجـب أن نلاحـظ أن العمليـة الذهنيّـة التماثليّـة لا تنفصـل عـن عمليـة المُحـاكاة: فالقـدرةُ التماثليّـة تسـمح بالمحـاكاة التـي تجعـل العمليّـة التماثليّـة ممكنـة.

الفَنَّان باعتباره ما بعد الشامان

يتوفَّـر الفَنَّـان الشـامان، بالمُخـدِرات أو من دونها، لكـن في حالةٍ أخرى مـن الإلهـام أو نصـف النشـوة، عـلى طريقـة معرفـة مماثلـة تمكِّـن قـدرة

(1) S. Katz, « Anthropologie et biologie», in Edgar Morin et Massimo Piatelli-Palmarini (dir.), L’Unité de l’homme, Seuil, 1974.

المُحاكاة من نسخ حيوان بشكلٍ مثير للإعجاب عن طريق التقمُّص النفسيّ، بل يمكنني القول عن طريق التملُّك النفسيّ، ويمكننا أن نفترض أن الحالة الثانية للنشوة أو نصف النشوة، كما هو حال الرَّسّامين في الحضارات اللاحقة، تكون مصحوبة بتحكُّمٍ واعٍ.

يمكنني القول بمعنى ما: كلّ الرَّسّامين ما بعد شامانيين، بتركيز قواهم على فنّهم، وامتلاكهم لموهبة خلق تعاون بين حالة نشوة غير متشنجة أو نصف نشوة والتنظيم والتصحيح اللذين يحققهما الوعي اليقظ. كان الشامان يتناولون مشروباً مهلوساً أو يمضغون فطريّات من قبيل البيوتل (peyotl) للدخول في نشوة. يمكن للفَنَّان تناول الأدوية المختلفة للحصول على الإلهام.

كان بلزاك يتعاطى المُخدِرات في المقهى. استطاع كُتَّاب مثل أندريه مالرو (André Malraux) أو روجي فايان (Roger Vailland) أن يتناولوا الكوكايين ليضعوا أنفسهم في حالة الإبداع على وجه التحديد. لفترة طويلة كُنت أدخن أثناء الكتابة، كما لو أن كلّ نَفَس أرتشفه يمنحني الإلهام. إن الفصل تعسفي بين الكحول والتبغ من ناحيةٍ، والماريجوانا والكوكايين من ناحيةٍ أخرى. إن الكحول مهيج: يؤدِّي إلى تهييج قوى العقل الباطن[1].

لطالما استخدمت الإنسانيّة العقاقير لبلوغ حالةٍ ثانية من الغِبطة أو الإثارة، ومن المُثير للاهتمام أن الفَنَّان، المُبدع، يستخدم هذه الوسائل لإنتاج أعماله.

سمحت حالةُ النشوةِ غير المُتشنِّجة أو نصفُ النشوةِ للشامان بخلق عملٍ رمزي ذي طابع سحريّ، أصبح بالنسبة إلينا تحفةً فنِّيّة. يمنح التقمُّص أو التملُّك النفسيّ الموهبة، كما رأينا، لإعادة إنتاج كلّ شكلٍ حيواني وإنسانيّ على نحوٍ مثير للإعجاب.

(1) تكون المُخدِرات أقلّ ضرراً في حدِّ ذاتها من الإدمان عندما يصبح المرء عبداً للحاجة.

تتواصل حالات نصف النشوة والتملُّك: لقد جرَّبتها عندما التحقت بطائفة كاندامبلي (candomblé) في فورتاليزا (Fortalezza) بالبرازيل. إن الكاندامبلي عبادة مُستمدَّة من دين ياروبا (Yaroubas) (الشعب الإفريقي المُرحَّل إلى البرازيل والمُستعبَد فيها)، تتكافل مع قدَّاس كاثوليكي. يمثل الجزء الأوّل من الحفل قدَّاساً عاديّاً تقريباً؛ خلال الجزء الثاني، تُستدعَى الأوريشا (orishas)، أي الآلهة العبقريّة كي يتجسَّدوا في المؤمنين. نرقص ونغني باهتياج متزايد فتحضر الأوريشا. يتجسَّد واحد منها في شخصٍ يرقص، والذي يُمتلَك فجأة، فيفقد صوته ويتحدَّث بصوت الأوريشا.

تحدَّث ميشيل ليريس (Michel Leiris) عن حالة نصف تملُّك في فرقة ممثِّلين في إثيوبيا، أثناء أداء مسرحية ذات وظيفة دينية سحريّة[1]. تمثل ظواهر التملُّك بين الإثيوبيين في غوندار (Gondar) الذين استولت عليهم الأرواح المعروفة باسم الزارات (zars) صفات متناقضة. قد تكون مرتبطة بالشامانية الكلاسيكيّة، لكنها تنفتح أيضاً، في منتصف الطريق، على حالة ما بين الحياة العمليّة واللعب المسرحي. وفقاً لساحرة مشهورة لدى المُؤلِّف، أثناء إقامته في إثيوبيا، «كانت زاراتها تشكِّل نوعاً من غرفة الشخصيّات التي يمكن أن تأخذها وفقاً لضرورات وجودها اليومي وفرصها، إنها شخصيّات تقدِّم لها السلوكات والمواقف الجاهزة، في منتصف الطريق بين الحياة والمسرح». إن هذا الطابع الأخير هو الذي لفت انتباه ميشيل ليريس بشكلٍ خاصّ. هذه الحالة المختلطة توضح كلاً من المُحاكاة والتملُّك. إنه مزيج من «المسرح المُعاش» و«المسرح المُؤدَى». يُشير المُؤلِّف إلى اللحظة التي ينتج فيها امتلاك الزار سكيتشات هزلية حقيقية قائلاً: «يتم تنظيم كوميديا بتواطؤ الجميع حول الشخص الذي يعطي الدافع الأوّل ويصبح نوعاً من صانع الألعاب». يبدو أن تملُّك الزار، عند الانتقال من المسرح إلى المدينة، يتّخذ طابع التخصُّص في

(1) Michel Leiris, La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar, Pion, 1958.

الأخويـات، وأن المـسرح المـُؤدَى يصبـح أكـثر أهمِّيّة من المـسرح المُعاش.

يحـدِّد هـذا النـصّ الأسـاسي لليريـس كلاً مـن الاتِّصـال والانفصـال بين التملُّـك السـحري الدينـي مـن قِبـل الـزارات التي «يمكـن ربطها بالشـامانية الكلاسـيكيّة» واللعـب «العَلـمانيّ» للممثِّـل الـذي، لا يُشـير ليريـس إلى ذلـك، يكـون في حالـة مـن التمثيـل الصامـت، أي مملـوكاً ليـس مـن قِبـل روحٍ أو إلـهٍ، بـل مـن قِبـل الشـخصيّة التـي يجسِّـدها.

لا أدّعـي أننـي فنَّـان، لكـن عندمـا كنـت شـابّاً، أنجـزت رسـومات كاريكاتوريـة لمعلِّمـي ورفاقـي ورفيقتـي، وكانـت هـذه الرسـوم مشـابهةً تمامـاً. في حين رسـمتها مـن ذهني. إذا نظرت إلى نموذجـي، وتقصيت أنفه وعينيـه، جانبـت التشـابُه، في حـين إذا أطلقـت العنـان ليـديّ بشـكلٍ نصف واعٍ، نجحـت في رسـمه.

قادتنـي هـذه المُحاكاة إلى مجالٍ آجر: قلَّدت أصوات بعض الأشـخاص، وخاصّـة صوت أسـتاذي جورج فريدمـان (Georges Friedmann). أحببت تقليـده والقيـام بذلـك طـوالِ الوقـت. كنـت بطريقـة أو بأخـرى مسـكوناً، لكـن المثـير في الأمـر أنـه عندمـا قلَّدتـه، لم أُقلِّـد صوتـه فقـط، عندمـا قلَّـدت صوتـه، كنـت بداخلـه، وفي مشـاعره، إذ فكَّـرت مثلـه. تقمَّصتـه كـما يتقمَّـص ممثِّـل شـخصيّة يجـب أن يلعبها، لكـن في هذه الحالـة، كانت هذه الشـخصيّة حقيقيـة.

جعلتنـي هـذه التجربـة الصغـيرة أفهـم دور المُحـاكاة النفسـيّة، المُرتبطـة بالحالـة الثانية، لـدى المُقلِّد والمُمثِّل معاً. كانـت هذه المُحاكاة الصغـيرة، التـي دفعتنـي إلى الدخـول إليـه وجعلتـه يدخلنـي، في الواقـع حالـة نصـف نشـوة وشـبه تملُّـك.

لا يُعَـدُّ التمثيـل والتملُّـك حالتـين متطرِّفتـين، بل حالتـين مألوفتين في الإبـداع الفَنِّـي والمشـاركات وإثـارات حيواتنا معاً.

يتضمَّـن كلّ إبـداعٍ فنّـيّ تعاونـاً متغـيِّراً بـين حالـة إلهـام ثانيـة، نوع من النشـوة المُخفَّفـة، أوٍ نصـف النشـوة، والحالـة الواعيـة. دوَّن ذلـك فيكتـور

سـيرج (Victor Serge)، وهـو ثـوري وكاتِـب، في دفاتـر ملاحظاتـه: «إِنّ العمـلَ الفَنِّـيّ عمـلُ إرادةٍ واضحـةٍ ونشـوة[1]».

يمكننـا أن نقـول إن نصـف النشـوة هـي حالـة الفَنَّـان التـي تسـمح لـه باسـتخدام -في الوقـت نفسـه- القـوى اللاواعيـة والواعيـة لعقلـه.

إذا أخذنـا حالـة الصورة، نجد الرَّسّـام يشـعر بحالة نصف نشـوة ونصف تملُّـك مـن قِبـل الشـخص الـذي يمثله. خـلال هـذه الحالـة، يمكن للرَّسّـام أن ينجـز العمـل، وعـن طريق التحكُّم الواعي: سـيصحح وسـيعدِّل.

إنـه تعـاون الوعـي الصـافي مـع شيءٍ ينبـع من أعـماق الموجود. شـعر سـيرجي أيزنشـتاين (Sergueï Eisenstein)، المُخرج السـينمائي الكبير، بشـعورٍ جيّـد وقـال: «أليـس الفَـنّ مجـرَّد نكـوص مُصطنَـع، في مجـال علم النفـس، إلى أشـكال الفكـر البـدائي، بعبـارةٍ أخـرى إنـه ظاهـرة مماثلـة لمـا يحدثـه مُخـدرٌ مـا، أو المشروبـات الكحوليـة، أو السـحر، أو التمذهـب، إلـخ؟ الإجابـة عـن هـذا السـؤال بسـيطة ومثـيرة للاهتـمام للغايـة. مفادهـا أن جدليـة العمـل الفَنِّـيّ مبنيـة عـلى «وحـدة ثنائية» غريبـة جـدّاً. يؤثِّر فينا العمـل الفَنِّـيّ عـلى وجه التحديـد، لأن فيه يتم إنجـاز عملية ثنائيـة: ارتفاع غـير متناسـب وفقاً لأعلى مسـتويات الوعـي، والولوج المتزامـن، عن طريق الشـكل، في الطبقـات الباطنيـة جـدّاً للفكـر الحسي».

وأعتقـد أن الحالـة الثانيـة، المُحـاكاة، ونصف النشـوة، ونصـف التملُّك حـاضرة في الرَّسّـم والروايـة والموسـيقى وجميـع الفنون.

يمكـن للإبـداع أن يسـتغلّ الصدفـة ويسـتجيب -غالبـاً- لتحـدٍ يضعـه المُؤلِّـف لنفسـه، لكنـه يكـون دائمـاً مزيجـاً مـن نشـاط مـا بعـد شـاماني أو شـبه شـاماني، ونشـاط واعٍ يُصحِّـح ويتحكَّـم ويحسِّـن.

عـلى سـبيل المثـال، عندمـا كنـت صغـيراً، كتبـت قصائـد. الآن أدرك

(1) Victor Serge, Carnets (19361947-), Agone, coll.« Mémoires sociale», Marseille, 2012.

جيّداً، بشكلٍ استذكاري، مستنيراً بتصوُّري ما بعد الشاماني، أنني كنت في حالةٍ ثانيةٍ تُسمَّى الإلهام، في حالة نشوة حلوة، وأنه من دون هذه الحالة الثانية، لم يكن بمستطاعي كتابة قصائد. أضيف إلى ذلك أن قيود القوافي أو عدد المقاطع تزيد من تحفيز الإلهام والدور التعاوني للنشاط الواعي معاً.

علاوة على ذلك، يجب أن أقول إنه عندما كنت أكتب المنهج (La Méthode)، شعرت أثناء الكتابة بحالة نصف امتلاك ومتعة إنجاب ممزوجة بالألم. وهذا يعني أنني كنت أدفعه بقوة وأتركه يتولَّد، لكنها ولادة متواصلة، يوماً بعد يوم. لاجئ في توسكانا (Toscane) البحرية، في قلعة معزولة مخربة جزئياً، كاستيغليونسيلو دي بولغيري (Castiglioncello di Bolgheri)، شرعت في العمل بلا كلل من الصباح إلى الليل، أحياناً أقوم بنزهةٍ سيراً على الأقدام حسب رغبتي: استطعت حقّاً الكتابة في حالة ثانية تحفِّزني، بطبيعة الحال، المناظر الطبيعية الرائعة وحضور المحبوب الذي جاء للحفاظ على الاحتراق الداخلي لفرن الانفجار، الضروري بالنسبة إليّ للإلهام. ما الإلهام؟ إنه يمنحنا النشوة والتملُّك. ألمْ يكنْ من الضروري أن تكون متملِّكاً للشروع في عملٍ لم يؤمن به أحد، والذي لم يظن أحد أنني قادر عليه، والذي كنت أعلم أنه سيبقى على هامش ثقافتنا؟

لا أرى في الحالات الإبداعية منتجات ثانوية للشامانية، بل تركات مخفَّفة. وفَّرت الشامانية بشكلٍ متناهٍ وسيلة الولوج إلى اللامرئي، إلى العالم الآخر، عالم الأرواح بالنسبة إلى الشامان، والذي صار اليوم عالم العقل بالنسبة إلى الفَنَّان أو المُؤلِّف.

ترسَّخت الشامانية والسحر على هذا النحو في العالم المُعاصِر. إنهما مخفَّفان، لكنهما لا يزالان حاضرين إلى حدٍّ كبير في الفَنّ والجِماليّات. عندما نقول سحر الكلمة، تعويذة الشعر، فإن هذه الكلمات تترجم الوجود الخفيّ للسحر والشامانية.

يمكننا أن نجد في هذه الكلمات -عبقرية، إلهام- إرادة التعبير عن

«شيءٍ ما لا أدري ما هو» (je-ne-sais-quoi)، الذي يأتي من قدرة على محاكاة نصف النشوة الكامن في كلّ واحدٍ منّا، والذي سيتمكن من تفعيله أولئك الذين يصبحون فنَّانين ومُبدعين.

تسود الحالات الثانية، أي نصف النشوة، ونصف التملُّك، ونصف المتوسطة أو شبه المتوسطة، وحالات التعجُّب والتمتُّع، وما قبل النشوة، داخل الإبداع الفَنِّيّ، والانفعال الجماليّ.

إن الانفعال الجماليّ الذي نشعر به كقارئ أو متفرِّج هو دائماً حالة ثانية من التملُّك اللطيف، ومحاكاة لطيفة لا ندركها في بعض الأحيان البتة، على الرغم من أنها موجودة فينا.

بعبارة أخرى، إن الابتهاج الذي ينتابنا أمام الطبيعة وأمام غروب الشمس الجميل وتحت قبو كنيسة سيستين، ينقلنا إلى حالة شعريّة ثانية. يمكن أن تتضخَّم هذه الحالة الثانية فتتحوَّل إلى جاذبية، ونصف تملُّك وإثارة، وربَّما تقودنا في الذروة إلى حدود الوجد، مثلما حدث لي خلال التنفيذ المُتسامي لسيمفونية العالم الجديد (la Symphonie du Nouveau Monde) من قِبل كلاوديو أبادو (Claudio Abbado) في أوبرا باليرمو.

أعتقد أن أهمّ شيء في الحياة، بالنسبة إلينا، هو بالتحديد ما أجمعه تحت اسم الحالة الشعريّة التي تضمّ في حدِّ ذاتها التجربة الجماليّة وتتجاوزها.

مُهمَّة الفَنَّان

إذا كان الشامان هو الشخص الذي يمتلك المعرفة الأعمق والأصدق، وإذا كان النبي هو الذي يدين وينبئ، فبمقدورنا أن نتساءل عمّا إذا كانت مهمَّتهما لم تُبعث بشكلٍ مشترك منذ عصر التنوير بشكلٍ جديد لدى بعض الفَنَّانين والكُتَّاب.

يشعر فولتير (Voltaire) وديدرو (Diderot) وروسو (Rousseau) وجوته (Goethe) وتولستوي (Tolstoï) ودوستويفسكي (Dostoïevski) بأنهم منخرطون في مهمَّة تتجاوز الأدب وتتعلَّق بمصير الإنسان. إنهم في حالة من النبوءة الاجتماعيّة. تحوّل فيكتور هوغو (Victor Hugo) خلال الشيخوخة إلى شاماني. يكشف من خلال شعره وأعماله عن رسالة، ليس بالنسبة إلى فرنسا فقط، بل إلى البشريّة جمعاء: رسول الحرّيّة، يختار المنفى كي لا يُعاني من الطغيان الذي يدينه في ديوانه: العقابات (Les Châtiments). ثم سيتدخل في البلدية، من أجل الجمهورية. إنه يلعب دوراً سياسيّاً ليس كسياسيّ، بل باعتباره شاماناً جديداً ومتنبِّئاً جديداً. أعتقد أن ما أطلق عليه في القرن العشرين «التزام» الكُتَّاب والفَنَّانين يتوافق مع الوعي بالمُهمَّة التي تأخذ بُعداً ما بعد شاماني وما بعد النبوة.

كان إميل زولا (Émile Zola) روائياً خالصاً. أصبح فجأة من خلال قضية درايفوس (Dreyfus) متحدِّثا باسم الحقيقة والعدالة. منذ بداية الحرب العالمية الأولى وطوالها، ندَّد الكاتِب رومان رولاند (Romain Rolland)، مؤلِّف كتاب جان كريستوف (Jean-Christophe) المنسي للغاية، بالنزاع بين الأشقاء، ممّا أكسبه لعنة كلا الجانبين، لكن جعله أيضاً لسان حال الحكمة العظيم لمدة أربع سنوات من جرائم القتل الهائلة.

اعتقد الكثير من الفَنَّانين والكُتَّاب ويعتقدون أن لديهم رسالة عامّة عليهم إعلانها من دون أن يكونوا سياسيين محترفين. فالفَنّ، بالنسبة إليهم، ليس مجرَّد متعة جمالية، بل عليه أن يلعب دوراً في المجتمع.

لم يكن الشامان، الشخصيّة العظيمة في المجتمع القديم، القائد، ولم تكْن لديه سلطة على شعبه، لكن كانت له مكانة أعلى. إن الفَنَّان الملتزم حالياً، علاوة على أنه مشهور ومثير للإعجاب، وريث على نحو ما للشامان، وللمتنبِّئ التوراتي أيضاً.

(المُحاضَرة الخامسة)

نشوات الحياة وفترات الحياة

«عندما تتوحَّد هيبة الظِلّ والقرين على شاشة بيضاء في غرفة مظلمة، بالنسبة إلى المُشاهِد المُنغلق في زنزانته، كأنه مونادا (monade) منغلقة أمام كلّ شيء عدا الشاشة، ملفوفة في المشيمة المزدوجة لمجتمع مجهول وللظلام، عندما تنسد قنوات الحركة، تنفتح أقفال الأسطورة والحلم والسحر»[1].

سحرُ الازدواجية

ألهمتني كثيراً فكرة في كتابي عن الموت وعن السينما[2]، مفادها أن الصورة والانعكاس والصورة الشخصية والمناظر الطبيعية المرسومة،

(1) Edgar Morin, Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie, Editions de Minuit, coll. «Arguments», 1958.
(2) L'Homme et la mort, Seuil, coll. «Points», 1976 et Le Cinéma ou l'homme imaginaire, op. cit.

ولاحقاً، الصورة والفيلم يحملون في ذاتهم «شيء ما لا أدري ما هو»، إنه بطريقة مقنعة سحر الازدواجية. لا توحّد الصورة أو الصورة الفوتوغرافية في ذاتها خاصّية الحضور في الغياب فقط، بل تمتلك سحراً خاصّاً بالقرين أيضاً. على الرغم من أن التصوير الفوتوغرافي ليس له جسد، وليس له مادة، وليس له حياة، فإننا نشعر أن له حياته الخاصّة وسحره، خاصّة عندما يتعلَّق الأمر بصور أحبّائنا. على الرغم من أن الواقع غائب عن الانعكاس، وعن الصورة، وعن الصورة الفوتوغرافية، فإنه يوجد دائماً ملحقٌ إضافيٌّ حقيقي في مضاعفة الواقع، سحرٌ كامن أسميته «سحر الصورة». بعبارةٍ أخرى، يوجد في انعكاس الواقع شيءٌ أقلّ من الواقع المادي، وشيءٌ ما أكثر من ذلك: هالة، «شيءٌ ما لا أدري ما هو» عاطفي، شعوري.

طوَّرت الفنون التي نجمت عن التصوير الفوتوغرافي، وخاصّة عن تصوير أفلام الرسوم المُتحرِّكة، سحر الازدواجية. لا يحتوي الفيلم الوثائقيّ على المعلومات والتعليم فقط، بل يحتوي على سحر الصورة أيضاً.

كان كلّ فرد، في الإنسانيّة القديمة، مصحوباً بقرينه الذي يتجلَّى في الطيف وفي الانعكاس، ويصبح نشيطاً ومستقلاً في الأحلام. عند الوفاة، وبينما ينهار الجسم، ينفصل هذا القرين كطيفٍ غير مادي سيدوم. يمكنه أن يبقى في الجوار أو يعود، إذا كان في إقامة خاصّة بالأطياف، بفضل دعواتنا، فنكرمه. استمرَّت الحضارات العظيمة في تكريم الأجداد والشيوخ والأموات في العبادات العائلية في الصين على سبيل المثال. كان هذا الاعتقاد موجوداً بالفعل لدى الإغريق في العصور القديمة ونجده حالياً في عيد جميع القديسين: اليوم السنوي الذي يبعث فيه الموتى بين الأحياء. يجب أن نحتفل بهم، ونطري عليهم.

يتكرَّر موضوع القرين والانعكاس والمرآة في الأدب والشعر، وخاصّة في الرومانسيّة، كما يوضِّح ذلك أوتو رانك (Otto Rank) في كتابه دون جوان والقرين (Don Juan et le Double).

هناك طريقان في الفنون والروايات والرَّسم والنحت والسينما،

واللـذان يمكـن أن يندمجـا مـع بعضهما البعـض، الطريـق «الواقعية» التي تسـعى للتشـبه بالحياة وعكـس الواقع، مـن خلال الشـخصيّات والأحداث الخياليـة؛ والطريـق الرائـع الـذي يختـرع كونـاً ينفلـت مـن معاييـر واقعنـا.

يمكن الجمع بين هذين الطريقين، ولكن غالباً ما يكونان مختلفين.

ذلـك أن طريـق التشـابه وتقليد الحيـاة والنزعتين الواقعيـة والطبيعية، يبلـغ صفـة الجماليّـة عندمـا يتضمَّـن، بالنسـبة إلينـا نحـن المُتفرجـين أو القُـرَّاء، سـحراً (charme)[1]، أو شـعراً أو سـحر القريـن.

القراءة والفرجة

تشـترك قـراءة الروايـة والفرجة المسرحيّة ومشـاهدة الفيلـم في وضعٍ مـزدوج تمامـاً. يرسـخ قـدَّاس الكنيسـة وحـدة تحتضـن اللـه والمحتفـلَ بالقُـدَّاس والمؤمنـين. في حـين، تفـترض الفرجـة ازدواجيـة بين المُشـاهِد مـن جهـةٍ، والمغروز جسـديّاً في كرسـيه، والواعي بوضعـه كملاحظ، ومن ناحيـةٍ أخـرى، مشـاركته النفسـيّة الشـديدة في الحركـة والشـخصيّات، للمسرحيّـة وللفيلـم. يعتـبر هـذا الوضـع الأكـثر ملاءمـة لنـشر وشـدّة المشـاعر الجماليّـة. هنـاك ازدواجيـة مماثلة يعيشـها قـارئ الروايـة، الذي يكـون سـلبياً جسـديّاً، بينـما يشـارك عقلـه في حركـة القصّـة.

تأثير الحياة

أبـرز مـارك ماثيـو مونـش (Marc-Mathieu Münch) بوضوح «تأثير الحيـاة» الـذي يمنحنـا إيـاه العمـل الفَنّـيّ، والـذي يعطيـه إيـاه مؤلِّفـه[2].

(1) من الكلمة اللاتينية «كارمن (carmen)» التي تعني الشعر والسحر معاً.
(2) Marc-Mathieu Münch, La Beauté artistique, Honoré Champion éditeur, 2014.

تكون شخصيّات الرواية حيّة بالنسبة إلى المُؤلِّف كما بالنسبة إلى القارئ. إنه في الحقيقة «الإلهام»، أي «النشوة» الإبداعية التي تمنحهم الحياة، والمشاركة الجماليّة للقارئ هي التي تُعيد لهم هذه الحياة. مثلما تضفي لعبة الضوء على الشاشة شكلاً على الكائنات الحيّة الغائبة جسديّاً، فتبعث فيها صورتها الحياة. تعطينا الموسيقى بالذات شعوراً بحياة مكثَّفة. يقتبس مونش عن روسو عبقريّة الموسيقي: «حتى أثناء رسم أهوال الموت يُبعث في الروح ذلك الشعور بالحياة [...] الذي يبلغه إلى القلوب ليجعلها تشعر».

غير أن هذه الحياة فريدةٌ للغاية: إنها الحياة وليست الحياة. إنها حياة حقيقية، ولكنها ليست حياة حقيقية (ومن هنا جاءت الأفكار المُناقضة لحقيقة وكذب الفَنّ التي يجب على العكس إكمالها). إنها الحياة مع الأكثر والأقلّ. الأقلّ هو غياب الواقع المادي الحاضر، والأكثر هو السحر، السحر الجماليّ بالدرجة الأولى، أي حياة العمل الفَنّيّ. هكذا يتغيَّر شكل الحياة المصوَّرَة.

الرِّوائي والرِّواية

إنّ الكاتب نصف شامان، مُتملِّك جزئياً بعمله وشخصيّاته، وما يجعله مرئياً هو صاحب البصيرة. إن البصيرة كلمة مهمَّة جدّاً، إذ تتضمَّن رؤية عميقة، كما لو كانت تمتلكها قوة هلوسة، غائبة عادة.

تفرز روح الرِّوائي وتوحد شبه جبلة خارجية تتكوَّن وتتطوَّر وتتوحَّد، لتصبح عالماً يضم مجتمعاً وشخصيّات وأحداثاً. يتحكَّم الرِّوائي ويصحِّح ويحذف بوعيٍ، لكنه ينشئ كونه الرومانسيّ في الحالة الثانية من النشوة اللطيفة.

هكذا، أعاد بلزاك (Balzac)، على سبيل المثال، خلق مجتمع كامل يعج بالشخصيّات والأحداث، مزيج من الواقع والخيال، حيث

يكـون الخيـال في خدمـة إحيـاء المجتمـع الحقيقـي لعـصره. تعيـش فيـه الشـخصيّات الرومانسـيّة، وتصبـح شـبه مسـتقلّة، تمـلي سـلوكها عـلى الكاتـب. مـن الشـائع أن يُقـر الـرِّوائي قائـلاً: «شـخصيّاتي تنفلـت منـي، وتصبـح شـخصيّاتي ممتنعـة السـيطرة عليهـا».

عـلاوةً عـلى ذلك، لا تكـون الرِّواية والعمل الفَنّيّ نتاج الـرّوائي أو الفَنَّان فقـط، إذ ينتـج العمـل الفَنّـيّ ذاتـه بذاتـه مثلـما مـا ينتـج الطفـل ذاتـه في بطـن أمـه. تقـوم الأم بإطعام الجنين خلال تسـعة أشـهر مـن الحمل، لكن الجنـين سـيتطوَّر بقـواه الخاصّـة وبجيناتـه. يتـمّ تحريك كلّ عمل بواسـطة قـوة إبداعيـة ذاتيـة تتغـذَّى بشـكلٍ طبيعـي مـن الكاتـب، لكـن العمـل هـو أيضـاً مؤلِّفـه الخـاصّ. وبذلـك فالرِّوايـة كائـنٌ حـي، عنـد كتابتهـا، وأيضـاً عنـد قراءتهـا. تكـون جامـدة في المكتبـة أو خزانـة الكتب، لكـن تبعث فيها الحيـاة تحـت عين القـارئ وبواسـطتها.

يمكننا القول إنَّ كلَّ رواية واقعية، وخاصّة كلّ رواية عظيمة -أستحضر هنـا ديكنـز (Dickens) وبلـزاك وزولا (Zola) وبروسـت (Proust) وسـيلين (Céline)- هـي في الوقـت نفسـه عمـلٌ مـن المعرفـة الأنثروبولوجيـة - الاجتماعيـة، لأننـا نرى الكائنات البشريّـة في مجتمعهم وفي تاريخهم وفي علاقاتهـم وفي تفاعلاتهـم، وندركهـم بشـكلٍ خـاصّ في ملمـوس ذاتياتهم. إن الموضـوع الحقيقـي لروايات دوستويفسـكي هو التعقيد الإنسـانيّ الذي وصفـه تحديداً بسرِّ الإنسـان.

توجـد هنـا ثـروة معرفيـة تنفلـت مـن علـم النفـس وعلـم الاجتـماع. لا يـدرك المُؤلِّـف بالـضرورة مـا يحتويـه عمله، لأن هـذا العمل يـأتي من حالة ثانيـة يتجـاوز إبداعهـا وعيه.

ومـن هنـا التناقـض المُعتـاد بـين شـخص المُؤلِّـف وعملـه. تتجـاوز مذكـرات مـا وراء القـبر (les Mémoires d'outre-tombe) شـخص شـاتوبريان (Chateaubriand). كـما أن مؤلَّفـات سـيلين تتجـاوز شـخصه بشـكلٍ كبـير.

حتـى المُؤلِّـف يمكـن أن يخطـئ في فهم معنـى عمله: لقـد اعتقد بلزاك أن روايتـه ملهـاة إنسـانيّة (Comédie humaine) تمكِّنـه مـن تنوير القُرَّاء في شأن النظـام الملـكي والدين، بينـما رأى ماركس بوضـوح أن هذا العمل كان قبـل كلّ شيء نقـداً جذريـاً للمجتمع البرجوازي.

بدايـةً مـن القـرن التاسـع عـشر، أصبحـت الرِّوايـة تشـمل الرومانسـيّة وتتجاوزهـا عـن طريـق الرغبـة في تنـاول جميـع جوانـب الحيـاة البشريّـة. بـدأ ذلـك مـع ملهـاة إنسـانيّة لبلزاك (تصويـر مجتمـع الإمبراطوريـة الثانية مـن خـلال قصّـة عائلـة روغـون مـاكار (Rougon-Macquart). تضخَّمـت الرِّوايـة بعـد ذلـك فتحوَّلت إلى عملٍ شـامل، عالم مصغـر لمجتمع وعصر مـا، كـما هـو الحـال لـدى روجـر مارتـن جـارد (آل ثيبولـت les Thibault) و(جـول رومـان Jules Romains) (الرجـال ذوو النوايـا الحسـنة les Hommes de bonne volontés) و(تومـاس مـان Thomas Mann) (آل بودنبروكـس Les Buddenbrook) و(هيرمـان بـروخ المسرنمـون les Somnambules) و(روبـرت موزيـل Robert Musil) (رجـل بـلا مميِّـزات l’Homme sans qualités).

عـلى حـدِّ تعبـير إميليـان نويـل (Émilien Noël): «تصبـح الرِّوايـة مجموعـة شـاملة تقريبـاً لحالة العـالم في لحظـةٍ معيَّنـة، أو بعبارة أصح لحالـة عـالم مـا، في هـذه الحالـة العـالم الغـربيّ، وخاصّـة أوروبـا. في هـذا السـياق، تكـون الرِّوايـة عمـلاً خياليّـاً، وبالطبـع، تمرينـاً أسـلوبيّاً لا جـدال فيـه، ولكـن يمكـن أن تكـون أيضـاً سرداً تاريخيـاً، ومقـالاً فلسـفيّاً، وتحليـلاً جيوسياسـيّاً، وبحثـاً في علـم الاجتـماع... كلّ مـا يجعـل العـالم قابـلاً لأن يظهـر فيهـا. يتـم الحديـث فيها عن علـم النفس والطـب والدين والاقتصـاد والعمـران والعـمارة» ويضيـف: «وبالتالي، تمثل هـذه الأعمال ذروة معيَّنـة للرِّوايـة»[1].

---

(1) المقال مُتاح على المدونة: « ستالكر (Stalker)».

خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ظهرت الرواية البوليسية الجديدة، وهي رواية بوليسية عبارة عن بحث في الأخلاق ووثائقي اجتماعيّ، وقد تطوَّرت في أعقاب روايات داشيل هاميت (Dashiell Hammett)، في جميع البلدان تقريباً: في الولايات المتَّحدة مع مايكل كونيلي (Michael Connelly)، وفي روسيا مع الكسندرا مارينينا (Alexandra Marinina) أو جنكيز عبد الله (Tchinguiz Abdoullaïev)، وفي الصين مع هي جياهونغ (He Jiahong)، وفي الهند مع كيشوار ديساي (Kishwar Desai)، وفي السويد مع هاكان نيسر (Hakan Nesser)، وفي الجزائر مع ياسمينة خضرة، إلخ. أصبحت هذه الرِّوايات لا غِنى عنها لفهم عالمنا المُعاصِر. إنها تردِّد صدى عبارة جميلة جدّاً لإيرنستو ساباتو (Ernesto Sabato)، نقلاً عن ميلان كونديرا (Milan Kundera) في الستار: «في عصرنا حيث يتم تجزيء كلّ شيء، وحيث تتخصَّص المعارف، تعتبر الرِّواية هي المرصد الوحيد الذي يمكن للمرء فيه محاولة تناول الحياة في مجملها».

الشعر، آلِف اللغز

إن اللُّغة النثريّة لغةُ إشارة تسعى إلى توضيح وموضعة الأشياء التي تتحدَّث عنها، في حين تنطلق اللُّغة الشعريّة من الذاتية وتخاطب الذاتية، وتبدأ من العاطفة الجماليّة لنقل هذه المشاعر وتحبّ اللجوء إلى المماثلة والاستعارة.

بدأ بريكليس خطابه بهذه الاستعارة المجازية القوية: «لقد فقد الشباب أزهاره، فقد العام ربيعه»، معلناً للأثينيين عن خسارة معركة. كان يفترض أن يقول بلغة الإشارة: «لقد خسرنا معركة وقُتل الكثير من جنودنا الشباب»؛ لكن المعلومات تأخذ كلّ شدّتها وعمقها العاطفي في الاستعارة.

تفقد الكلمات في الشعر معناها النفعي. تعبِّر الاستعارات والمماثلات، في واقعيتها وفي الجماليّ، عن حقائق إنسانيّة معيشة ومحسوسة بشكلٍ أفضل من النثر الإشاري. تتألَّف الكلمات وفقاً لانجذابات غريبة في كثيرٍ من الأحيان، وبطريقة موسيقية تقريباً.

لقد ذكرنا في كثيرٍ من الأحيان مصطلح الإلهام خاصّة بالنسبة إلى الشعر. إن المعرفة الشعريّة، الآلفة للغز، هي التي تذكِّرنا بالارتقاء الشاماني؛ إنها حالة التملُّك الأقرب إلى الإبداع الشعريّ.

إضافة إلى ذلك، لا تعني قراءة الشعر قراءة نصٍّ إداري. يتضخَّم صوت الرَّاوي ويتحوَّل وتتملَّكه القصيدة.

يحاول الشعر أن يعبِّر بالكلمات إلى ما لا تستطيع الكلمات قوله. تشبه القصيدة «ترجمة الصمت»، حسب تعبير جوي بوسكي (Joë Bousquet).

يتقدَّم الشعر إلى حدود اللُّغة، وإلى حدود ما يُقال، وإلى حدود الوعي. إنه يرى من خلال المرئي ما وراء المرئي، وهذا ما يُطلق عليه رامبو «الاستبصار».

لقد أدرك السرياليون أن في الكتابة الشعرية ظاهرةً لا تنتمي إلى الوعي الواضح، بل إلى قوى اللاوعي. لهذا السبب قاموا باستكشاف الكتابة التلقائية وقاموا بوصف أحلامهم.

شعروا بحق أن هناك إلهاماً يتجاوز الواقع في ذواتهم، دون تصوُّر حالة نشوة وتملُّك ما بعد شامانية. من خلال ذلك، تمكَّنوا من خلق الحالة الثانية في ذواتهم، حالة تستدعي الحياة اليومية الرائعة وتتصوَّرها. لذا فإن مساهمة النزعة السريالية مهمَّة للغاية ومبتكرة، ليس بالنسبة إلى الشعر فقط، بل بالنسبة إلى الوعي بالحالات الثانية المناسبة للجانب الشعريّ من حياتنا.

حقَّقت لنا النزعة السريالية الوعي بأن الشعر لا يقتصر على الكتابة والقراءة فقط، بل أمر يجب أن يُعاش. هكذا أعلنت ضرورة جعل الحياة

شاعرية. لقد احتفظت بالرسالة وأنسنتها: يجب أن نضمن شعر الحياة فينا ونحافظ عليه، ونهرب قدر المستطاع من النثر.

فنّ الخطابة

قبل أن نتناول المسرح، أعرض شكلاً فنّيّاً لا يمكن للمرء أن يتجنَّب الحديث في شأنه عن حالةٍ ثانية أو حالة نصف النشوة: إنه فنّ الخطابة.

يبدأ الخطيب السياسيّ الموهوب في الإحماء ليبلغ حالة من الإلهام الحقيقي، أي حالة من البلاغة الحقيقية: يمكننا القول إنه بعد ذلك يُتملَّك من قِبل خطابه الخاصّ ومن قِبل أفكاره الخاصّة.

أثناء محاضرتي حول مواضيع عزيزة عليَّ، تأتي بسرعة اللحظة التي أشعر فيها بأنني مسكون بالأفكار التي أتحدَّث عنها. أتوقَّف عن رؤية الجمهور بشكلٍ واضح، لكن ينشأ التخاطر، أشعر في صمته بانتباهه، وأعيش كلامي بالكامل، عند انتهائي وبعد التصفيق، أجد نفسي في النثر كئيباً. يقول ويلينغتون (Wellington): «هناك حزن بعد الهزيمة، وهناك حزن أكبر بعد النصر». إنها تداعيات النثر بعد الإثارة والحماس الشعري.

إليكم مثالاً جيّداً عن تملُّك الخطابة. زار الجنرال ديغول، عندما كان رئيس الجمهورية، كيبيك في وقت طالب فيه الانفصاليون باستقلال كيبيك. كان ديغول مصمِّماً على عدم المضي في هذا المجال الدبلوماسي، لكن بينما كان يقود سيارته من مدينة كيبيك إلى مونتريال، ومروراً بقرى بأسماء فرنسية، استقبلته حشود مفعومة بالحماس.

كنت ضمن حشد ضخم، أمام بلدية مدينة مونتريال، أذكى فيه وصول الجنرال الحماس. بعد أن بدأ ديغول خطابه تحت ضغط الرغبة الهائلة لـ«نحن» الكبيرة لكيبيك المُتحمِّسة، لم يستطع أن يمتنع عن

قول ما قرَّر ألّا يقوله: «عاشت كيبيك الحرّة»، الأمر الذي أثار نشوة عاطفيّة من الفرح الجماعيّ.

من الجدير بالذكر أنه في لحظة الحماس هذه، انفلت شيءٌ ما من كلمات ديغول، لم يكن يتوقع قوله، ولكنه في الحقيقة أراد قوله.

يتملَّك الخطاب الخطيب العظيم أكثر ممَّا يمتلكه.

المسرح والموت

إن المسرح هو في المقام الأوّل وريث الفَّن الاحتفاليّ: المسرح اليوناني، والأقنعة والجوقات، وكذلك أسرار القرون الوسطى. لقد احتفظ بشيء من الطقوس (تحدث الدقات الثلاث وارتفاع الستارة المرور من الواقع النثريّ إلى الواقع الجماليّ).

كان أصل المسرح في اليونان هو المأساة، حيث يكون في قتل الأبطال شيءٌ من القربان. نستطيع الإقرار بأن القربان الإنسانيّ المُترسِّخ بشكلٍ عميق في أذهاننا امتدَّ، في شكل العرض المسرحي، عبر تاريخ المأساة من خلال المسرح الإليزابيثي وشكسبير ومأساة كورنيل (Corneille) وراسين (Racine) والدراما الرومانسيّة ورباعية فاغنر (Wagner).

يحمل موضوع التضحية بالبطل البريء أو الطاهر في ذاته فكرة ضرورته لاجتذاب فضل الآلهة وتحقيق ولادة أو خصوبة جديدة. يمكن أن تمنحنا وفاة البطل المسرحي أيضاً شعوراً بتحرير أنفسنا مؤقتاً من موتنا عن طريق نقله إليه.

كان هناك قتالٌ حتى الموت في ألعاب السيرك الروماني، وهناك موت للثيران وخطر موت المصارع في مصارعة الثيران، إنه فنٌّ مأساوي مستمر في إسبانيا وفرنسا. نلاحظ أيضاً أن السينما (رعاة البقر والإثارة والحروب) تستهلك الكثير من الوفيات المُتخيَّلة، وأن وسائل الإعلام

تستهلك الكثير من الوفيات الحقيقية. كلّ هذا لتلبية حاجة عميقة ودائمة لطرد الموت.

يوجد شيء فينا يحرِّكنا بعمق ويحرِّرنا معاً. وذلك في أفضل الظروف، حيث يكون الموت الذي يحدث فوق خشبة المسرح، والذي يعاني منه المُشاهِد نفسيّاً وهو جالس على مقعده بشكلٍ مريح، غير مؤذٍ له.

من خلال الإشارة إلى المشاعر التي تؤدِّي إلى الموت، ظنَّ أرسطو أن المأساة تخلصنا مؤقتاً من هذه المشاعر عن طريق التطهير. ربَّما يكون من الضروري ربط فكرة عيش الموت المُحوَّل إلى شخص آخر غير الذات بفكرة تجميل الموت التي تسمح بالتطهير. يذكِّرنا هذا بهذه الأبيات الجميلة لفيكتور هوغو:

الموت والجمال شيئان عميقان

يتضمَّنان الكثير من الظلِّ والسماء اللازمين قد يقول المرء عنهما

شقيقان فظيعان وخصبان على حدٍّ سواء

لديهما اللُّغزُ والسرُّ نفساهما[1].

على عكس المأساة التي تنتهي بشكلٍ سيئ، تجعلنا الكوميديا نضحك وتنتهي بشكلٍ جيّد. لفَنّ التهريج مصادر أنثروبولوجية في النكتة التي مُورست بالفعل في المجتمعات القديمة والحاضرة في جميع الحضارات، كما أشار إلى ذلك مارسيل موس: «إن البذاءات والأغاني الساخرة والإهانات تجاه الناس والتمثيلات السخيفة لبعض الكائنات المُقدَّسة هي في الأصل كوميديا، تماماً مثلما يغذِّي الاحترام الذي يظهره الغناء والملحمة والمأساة للناس والآلهة والأبطال»[2].

(1) « Ave, dea; moriturus te salutat », Toute la lyre, 1872.

(2) Parentés à plaisanteries, École pratique des hautes études n° 36, vol. 40, 1926.

يمكـن تصـوُّر فـنّ المُمثِّـل بطريقتـين مختلفتـين. مـن ناحيـةٍ، هنـاك النسـخة العاديـة مـن المُمثّـل الـذي يقـول «أنـا أدخـل في شخصيتي»، ويمكـن أن يقـول أيضـاً، «شخصيتي تدخـل في». إنهـا ظاهـرة نصـف تملُّـك نموذجيـة، وهـي نصـف، لأنهـا تنطـوي عـلى الحفـاظ عـلى وعـيٍّ بتمثيـل المسرحيـة، لكنهـا في الوقـت نفسـه تملُّـك مـن قِبـل الشخصيّة، ومـن ناحيـةٍ أخـرى، هنـاك صيغتـا ديـدرو وبريخـت (Brecht).

وفقـاً لديـدرو، يجـب ألّا تتملَّـك الشخصيّة المُمثِّـل بشـكلٍ سـلبي، إذ يجـب عليـه التحكُّـم فيهـا والسـيطرة عليهـا. فالمُمثِّـل الجيّـد يعـبِّر عـن مشـاعر لا يشـعر بهـا، إنـه «يلعـب دوره بـذكاء»، في حـين أن المُمثِّل الذي «يلعـب دوره بـروح» يشـعر بالعاطفـة التـي يعبِّر عنهـا، ولا يمكنـه التحكُّم في أدائـه. يريـد برتولـد بريخـت أن يكـون المُمثِّـل راويـاً. ولتجنُّـب تقمُّـص المتفرِّج للشخصيّة، لأن التقمُّـص بالنسـبة إليـه اسـتلاب، يطلـب مـن المُمثِّلـين الابتعـاد عـن الشخصيّة التي يؤدُّونهـا.

نجـد هـذا التحييـد النسـبي نفسـه لتصـرُّف المُمثِّـل في السـينما لـدى بريسـون (Bresson)، وغـيره مـن صانعـي الأفـلام الذيـن يعتقـدون أنـه مـن الجيّـد أن لا يُتملَّـك المُمثِّلـون مـن قِبـل الشخصيّات التـي يؤدّونهـا، ويظهـرون مسـافةً معيَّنـة معهـم.

لكـن هنـا مـرّة أخـرى، تكـون الحالـة الأكـثر طبيعيـة، والأكـثر وضوحـاً، هـي ظاهـرة التملُّـك: أنـا أدخـل الشخصيّة التـي تدخلنـي.

السينما

وفقـاً للفيلسـوف والمخـرج السـينمائي بنجامـان فونـدان (Benjamin Fondane)، أصبحـت السـينما فنّـاً «بطريقـة جديـدة تمامـاً، ألا وهـي اللافَن». إنهـا في الحقيقـة عرضٌ تجـاري أصبح صناعة. فإنتـاج الفيلم، في جانبـه الاقتصـاديّ والتقنـي وتقسـيم الأعـمال شـبه الصناعي الـلازم لإنتاج

فيلم تجاريّ، وأخيراً الخاصيّة الشعبية للأفلام الأولى، كلّها عوامل حجبت تماماً الطابع الفَنّيّ للسينما لدى النخبة الفكريّة والبرجوازيّة. لفترة طويلة اعتبر الأكاديميون والكُتّاب السينما «تسلية لأراذل الناس»، على حدِّ تعبير جورج دوهاميل (Georges Duhamel). هاجر ماركسيو مدرسة فرانكفورت إلى الولايات المتحدة، مثل أدورنو وماركوز، واحتقروها من منطلق نزعتهم الأرستقراطية الأكاديمية المتعالية، ونـدَّدوا باستلاب سينما هوليوود للجماهير الشعبية.

الحقيقة أن الفَنّ السينمائي ابتكر نفسه وطوَّرها دون أن يتم الاعتراف به على هذا النحو. منذ السينما الصامتة، أنتجت الكوميديا التهريجية الهزلية أعمالاً رائعة صغيرة، بما في ذلك روائع تشارلي شابلن. قام صُنَّاع الأفلام مثل جريفيث (Griffith) بتصوير أفلام طموحة مثل ولادة أمة (Naissance d’une nation) وتعصُّب (Intolérance)؛ وأنتج فريتز لانج (Fritz Lang)، ذلك العملاق اللآلئ الصامتة التالية: نيبيلونغن (Nibelungen) وميتروبوليس (Metropolis).

تمَّ الاعتراف بالسينما كفَنٍّ ببطء شديد خلال العقد الأوّل من السينما المُتكلِّمة من قِبل روَّاد السينما. اكتشفنا المُؤلِّفين الحقيقيين الذين هم المُخرجون، واعتبرت بعض الأفلام أفلاماً فنِّيّة. نُشرت انتقادات للأفلام في الصحافة، لاسيما انتقادات هنري جينسون (Henri Jeanson) في مجلة لوكانار أونشيني (Le Canard enchaîné). كما نشر براسيلاش (Brasillach) بمعية بارديش (Bardèche) تاريخ السينما، وقام بالشيء نفسه سادول (Sadoul) بعد الحرب. تمَّ تثمين بعض الأفلام: رصيف الضباب (Quai des brumes) وأطفال الجنة (Les Enfants du paradis) لكارني (Carné)، والوهم الكبير (La Grande Illusion)، وخاصّة قاعدة اللعبة (La Règle du jeu) لرونوار (Renoir)، وعند نهاية الاحتلال، أطفال الجنة.

بيد أن هناك ازدراءً كبيراً لا يزال يُدين ابتذال أفلام هوليوود. أتذكَّر أنني قلت ذات يوم، خلال عرضٍ تقديمي في فلورنسا في الستينيات:

«أحبّ أفلام رعاة البقر»، فقفز الفيلسوف الماركسي لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) من كرسيه، وأخذ الميكروفون مني وصرخ «لا يمكننا أن نحب أفلام رعاة البقر!»، مستنكراً الاستلاب الناجم عن هذا النوع. اكتسب رعاة البقر بعض الكرامة عندما ظهر الأسلوب المُميَّز لهوارد هوكس (Howard Hawks) وإنسانيّة جون فورد (John Ford). عندئذ تغيَّرت النماذج الأصلية لرعاة البقر، فأصبح الهنود الحمر، الأعداء القاسيون، أبطالاً وضحايا.

لقد تمَّ الإقرار بأن أفلام الإثارة يمكن أن تنتج روائع، وبدأنا نفهم أن كبار رجال العصابات في السينما يتابعون ملوك وأمراء شكسبير (Shakespeare). كانت المهرجانات عبارة عن عروض رائعة، حيث ازدهرت أسطورة النجوم، وكرَّست جوائزهم أفلاماً باعتبارها عملاً فنِّيّاً. في عام 1950، اكتشفت مدينة كان المذهلة فيلم الساموراي من خلال فيلم راشومون (Rashômon) لكوروساوا (Kurosawa) الرائع.

تمَّ تكريم مؤلِّفي الرِّواية من جميع البلدان مثل كاداري (Kadaré) وأندريش (Andrić) وسولزينيتسين (Solzhenitsyn)، مثلما تمَّ تكريم مؤلِّفي الأفلام الكبار في العالم مثل روسيليني (Rossellini) وفيسكونتي (Visconti) وفيليني (Fellini) وبيرغمان (Bergman) وكوروساوا وأوزو (Ozu) وميزوغوشي راي (Mizogushi Ray) وفي وقتٍ لاحق إيناريتو (Iňárritu) وألمودوفار (Almodovar) أو تيرانس مالك (Terrence Malick). أُنشئت مدارس السينما في جميع القارات، وأُلِّفت كتبٌ عن الفَنّ وفنَّاني الفيلم.

من الآن فصاعداً، أصبحت السينما معترفاً بها تماماً كفَنٍّ، وفي رأيي إنها فنٌّ عظيمٌ متعدِّدُ الأصوات ومتعدِّدُ الأشكال، قادرٌ على حشد ودمج في ذاته فضائل جميع الفنون الأخرى، الرِّواية والمسرح والموسيقى والرَّسم والزخرفة والتصوير الفوتوغرافي. لا يقتصر الأمر على مساهمة الفَنّ الموسيقي في الفيلم، بل فنّ زاوية الرؤية وفنّ الديكور وفنّ التحرير أيضاً، يمكننا القول إن مَنْ يشاركون في إنتاج فيلم

هـم الحرفيـون والفَنّانـون الذيـن يلعبـون دوراً هامّاً للغايـة في جماليّـات الفيلـم. إن السـينما فـنٌّ شـامل.

تغـذَّت السـينما، أكـثر مـن الرِّوايـة، مـن طبقـاتٍ عميقـة، حيـث يفـرز العقـل البـشريّ السـحر والأسـطورة. لقد خلقت أسـاطيرها عبر رعـاة البقر والإثـارة والشـخصيّة، وخاصّـة عـن طريـق تأليـه المُمثِّـل أو المُمثِّلـة جزئيـاً ليصبح نجـماً[1].

أخـيراً، إنّ حالـة المُشـاهِد في السـينما حالـة جماليّـة رائعـة تسـمح بفهـم الإنسـان. تحـدِّد ظلمـة القاعة تلقياً شـبه منـوم للفيلم، والـذي يعزِّز المشـاركة النفسـيّة في الحركـة والتقمُّص-الإسـقاط للشـخصيّات الممثّلـة في الصـور المُتحرِّكـة (المُحرّكـة). إننـا نبتسـم ونضحـك ونسـتمتع ونحـب ونعشـق، لكننـا نبـكي ونخـاف أيضـاً، بـل إننا نرتعـب بطريقةٍ ممتعـة غريبة. إننـا ننفصـل عـن أنفسـنا لنكـون حاضريـن في واقـع الفيلـم. لأن الفيلـم يمنحنـا، سـواء كان خياليّـاً أو واقعيّـاً، إحساسـاً قويّـاً للغايـة بالواقـع، بـل بقـوةٍ أكـبر مـن الرِّوايـة وبطريقـةٍ مغايـرة للمـسرح. إنـه يخلـق تعايشـاً بين العـالم الحقيقـي والعـالم الخيـاليّ وينقلهـما إلى مـا فـوق الواقـع.

لكننـا في الوقـت نفسـه نعلـم أن هـذا الواقـع خيـاليّ، إذ لا نفقـد الوعي أبـداً بوجودنـا في السـينما. إننـا أشـبه بـ«منزوعـي الفتيـل»، في الوقـت الـذي نشـعر بأكـثر المشـاعر شـدّة، أي السـعادة والبـؤس والحـزن. إننـا منقسـمون بـين أنـا سـلبي جسـديّاً ومتـذوِّق، وأنـا نشـط نفسـيّاً، يتقمَّـص الحركـة والمُمثِّـلين، تنقلـه الموسـيقى إلى المتعـة التـي تلعـب دوراً كبـيراً في إغراقنـا في العاطفـة.

يمكـن اعتبـار الحالـة شـبه المُنوِّمـة لمُشـاهِد الفيلـم بأنهـا نصـف تملُّـك، تملـك مـن قِبـل شـخصيّات الفيلم، وشـبه سـحر من قِبل المَشـاهِد المتتاليـة، لكنـه تملُّـك يكـون فيـه الوعـي متيقِّظـاً. إنهـا حالـة نختـبر فيهـا

(1) Edgar Morin, Les Stars, Seuil, coll. « Points », 1972.

أكـثر عواطفنـا المختلفـة فرحـاً وسـعادة وحزنـاً وألمـاً وخوفـاً، لكننـا نكـون حينهـا أشـبه بمفصولـين عـن الأسـوأ، بمعنـى أننـا نعيشـها حقّـاً.

تكمـن المفارقـة في الإدراك والشـعور بالقسـوة والمجـازر وأكـبر الآلام ونحـن هادئـون في كراسـينا. إننـا نبـكي بصـدق، لكننـا منقسـمون. لذلـك لا يُثـير لذتنـا الجماليّـة حضـور جميـلات وممتعـات فقط، بـل عمليّـات القتل أو مظاهـر الألم الشـديد أيضـاً. إننـا نعـاني حقّـاً، وفي الوقـت نفسـه لدينـا عاطفـة جماليّـة مُرْضية.

يوجـد شيء مـا يجعلنـا نشـعر بعاطفة شـديدة في الفيلـم، لكننا نكون منفصلـين عنه.

تـم تثبيـت الكاميرا في الفيلـم الأوّل للإخـوان لوميـر، دخـول قطار في محطـة سـيوتات (L'Entrée d'un train en gare de La Ciotat)، عـلى الرصيـف لتصـوِّر وصـول القاطـرة. خـلال عـرض الفيلـم نهض المشـاهدون الأوائـل خوفـاً عندمـا اقتربـت العربـة القاطـرة. لم يكونـوا قد اكتسـبوا بعد الوعـي السـينمائي المزدوج.

في كتابـه داعـش والسـينما والمـوت[1] ذكـر جـان لويـس كومـولي (Jean-Louis Comolli) هـذا الغلـو مـن خـلال مثـال فيلـم لباسـتر كيتـون (Buster Keaton). «في فيلـم شـيرلوك جونيـور (1924)، حيـث يلعـب باسـتر كيتـون دور عـارض الأفـلام في قاعـة السـينما. يطلـق الفيلـم وهـو يتثـاءب، يشـعر بالنـوم، ثـم ينـام. عندهـا ينفصـل عنـه قرينـه، فيعبر مقصـورة العـرض وينظـر مـن خـلال النافـذة الصغـيرة للمقصـورة إلى مـا يحـدث أدنـاه في الغرفـة وعـلى الشاشـة. لا يعجبه مـا يراه. تقـاوم البطلة، وهـي فتـاة سـاحرة كالمعتـاد دائمـاً وقلقـة كالمعتـاد، مـراوداً. يخـرج القريـن المنفصـل عـن كيـتن، مدفوعـاً بشـكلٍ واضـح بالرغبـة في التدخـل في المشـهد المعـروض والانضـمام إليـه، مـن المقصـورة ويعـبر القاعـة

(1) Daech, le cinéma et la mort, Éditions Verdier, 2016.

السينمائية، ثم يتسلَّق العتبات القليلة لخشبة المسرح، ويتقدَّم على المنصَّة بمظهرٍ حازم، يدخل الشاشة نفسها التي يعرض عليها المشهد، فيجد نفسه في حضرة الفتاة والمراود، ويتدخَّل لإيقافه... يطرده هذا الأخير من المشهد خارج الشاشة، ويدفعه مباشرةً فوق درج المنزل الذي يجري فيه الحدث؛ الأمر الذي سيجعله محل إهانات مختلفة. يخبرنا هذا المقطع (الرائع)، بشكلٍ عرضي، عن جوهر ما يحدث خلال فترة العرض: يريد المُشاهِد الوصول إلى المشهد، ويريد أن يكون فيه بشكلٍ خيالي [...]».

منذ ذلك الحين، واصلت السينما تزويدنا بمشاهد عنيفة وعاطفية، نشاهدها ونحن نشعر بالقلق الشديد، وفي الوقت نفسه نكون هادئين تماماً.

يحدث في هذه الحالة للمُشاهِد ما أطلق عليه أرسطو بالفعل «المُحاكاة»، إن هذا النشاط المُحاكاتي الذي درسه رينيه جيرار (René Girard) كثيراً، لكن في مجالات أخرى، نشاط خاصّ بأذهاننا، والذي يمكننا إعطاءه تعريفاً أكثر تجريداً بمصطلحي الإسقاط والتقمُّص، إذ نسقط أنفسنا على البطل ونتقمَّصه. تكون هذه المحاكاة نشطة وقوية بشكلٍ خاصّ في السينما.

لا نكون مستيقظين في الحلم على الرغم من نشاطنا النفسي، بينما هنا، نكون في حالة أشبه بالحلم، لأن لدينا وعياً باليقظة. إننا في الحقيقة منغمسون في واحدة من تعقيدات العقل البشريّ.

هكذا، تتجلَّى الصفة المُعقَّدة جدّاً للشعور الجماليّ الذي تكشفه السينما في عاطفةٍ يمكن أن تكون عميقة جدّاً ومنفصلة معاً. لذا يمكن أن يصاحب الإعجاب والابتهاج العروض الأكثر إيلاماً وقسوة.

هكذا يتبيَّن أن السينما تضيء بشكلٍ أقوى موقفاً نعيشه في المسرح والرِّواية والشعر، إذ نستطيع تجربة الألم والتمتع الجماليّ معاً. يُعيد الفَنّ هذا الألم لنا من خلال منحنا اللذة والعاطفة والمتعة الجماليّة،

دون أن تحـذف المتعـة الجماليّـة الألم فينـا: إنهـا تجعلـه مرئيـاً، وتجعلـه محسوساً.

كتـب جياكومـو ليوبـاردي (Giacomo Leopardi): «تحـوز الأعـمال العبقريّـة القـدرة عـلى تمثيل عدم الأشـياء بشـكلٍ خشـن، وتُظهـر بوضوح وتشـعر بمأسـاة الحيـاة الحتميّـة، والتعبـير عـن أفظـع أنـواع اليـأس، وأنْ تكـون مـع ذلـك عزاء لـروح سـامية مُتعَبـة، محرومة مـن الأوهام وفريسـة للعـدم وللملـل والإحبـاط، أو معرَّضـة لأكـثر المشـاق المريـرة والمميتـة. [...] عنـد اسـتحضارها المـوت وتمثيلـه تُعيـد إلى الـروح مؤقتاً هـذه الحياة المفقـودة: مـا تفكّـر فيـه الـروح في الواقـع تكمـده وتقتلـه، مـا تتأمَّلـه في أعـمال العباقـرة الذيـن يقلّـدون أو يسـتحضرون بطريقـةٍ مختلفـة حقيقـة الأشـياء، يبهجهـا ويحييهـا»[1].

فهم الإنسان

يرى المُثقَّفون أن المُشـاهِد يكون في حالة من الاسـتلاب المُنوِّمة تقريباً تجعلـه يفقـد وعيـه الجـليّ. يوجد بالتأكيد جـزءٌ من الترفيه والنسـيان لدى المُشـاهِد، لكـن يوجـد لديـه أيضـاً وفي الوقـت نفسـه اسـتبصاراً: تجعلنـا المشـاركة في الـسرد وتقمُّـص الشـخصيّات، هـذه العلاقـة الرائعـة التـي لدينـا مـع روَّاد الفيلـم، أكـثر تفهُّـماً وتعاطفـاً في السـينما مـما نكونـه في الحيـاة الطبيعية.

عـلى سـبيل المثـال، يُعَـدُّ دون كارليـون (Don Corleone)، في فيلـم العـراب[2] (Le Parrain)، الـذي يـؤدِّي دور البطولـة فيـه مارلـون برانـدو (Marlon Brando)، مجرمـاً. لكننـا نـدرك في الوقـت نفسـه أنـه يحـب

(1) Giacomo Leopardi, Zibaldone, Allia, 2003.

(2) العراب (1972) فيلم أميركي من ثلاثة أجزاء، إخراج فرنسيس فورد كوبولا.

عائلتـه، ولديـه مشـاعر الأخوة ومشـاعر الـشرف. إنه قادر كذلك على أسـوأ أفعـال الجـبن وأسـوأ الخـدع. إنّ تعاطفنـا أقـوى مـن نبذنـا، لأننـا لا نـرى لاإنسـانيّته فحسـب، بـل إنسـانيّته أيضـاً.

يقـول هيجـل: «إذا أطلقت اسـم المجـرم على مَنْ ارتكـب جريمة، فإنني أختـزل شـخصيته كلّهـا في هـذه الجريمـة الواحدة وأنـسى كلَّ شيء آخر». ذلـك مـا نفعلـه في الحيـاة العاديـة، إذ نختـزل الغـير في أحـد جوانبـه، أي في أسـوأ جانـب بالنسـبة إلى مَـنْ لا نحبهم، وفي أفضل جانب بالنسـبة إلى مَـنْ نحبهم.

نشـاهد في السـينما المُتشرديـن والسـجناء الذيـن ارتكبـوا جنحـاً أو جرائـم، ومـع ذلـك نتعاطـف معهـم، لأننـا نشـعر بـألم المسـجون، ونتعاطـف مـع المُتـشرِّد[1] الرائـع الـذي يلعـب دوره تشـارلي شـابلن، بينما نغـض البـصر عـن المُتشرِّديـن الحقيقيـين في الشـارع ونتجنَّبهـم.

لـذا، نكـون أكـثر إنسـانيّة ونحـن في السـينما، ونكـون أفضل مـما نكونه في الحيـاة العاديـة، ويمكننـي تعـدِّي هـذه الفكـرة إلى مـسرح شكسـبير، أو إلى روايـة دوستويفسـكي. يثـير هـذا المُؤلِّـف لـدى مَـنْ يدخـل في مؤلَّفه الشـفقة اللانهائيـة تجـاه المذلولـين والمُهانـين، والاشـمئزاز مـن الـذل والازدراء. ونشـعر بالرحمـة وحتـى بالحـب تجـاه المُهـان في فيلـم كان يـا مـا كان في الغـرب[2]، كـما هـو الحـال مـع جميـع المُهانـين في الأفـلام. لكـن خـارج أعـمال دوستويفسـكي وخـارج السـينما، نعيـش مـع مذلولـين ومهانـين وحولنـا، أي النازحـين والأطفـال والمهاجريـن والهاربـين الذيـن تتجاهلهـم أعيننـا واهتمامنـا.

ننـسى الرحمة والإنسـانيّة والتعقيـد حالما نغادر السـينما، ونتجرَّد من الإنسـانيّة مـن جديـد، فنتجنَّـب المُتسـول العجوز الـذي يمدُّ إلينـا الوعاء،

(1) Le Vagabond, Charlie Chaplin (1915).
(2) Il était une fois dans l ‘Ouest, Sergio Leone (1968).

والمُتشرِّدين الذين نلتقي بهم في الشارع، ونكره ونحتقر المُجرمين الذين نراهم في أخبار التليفزيون.

كيف نجعل فضائل الفهم التي توفِّر لنا السينما والمسرح والأدب، بشكلٍ سريع أو مؤقَّت، دائمةً؟

الرَّسم

ذكرنا الرَّسم بمناسبة اللّوحات الجداريّة للكهوف التي تعود إلى ما قبل التاريخ، وبمناسبة التشابه الذي يتطلَّب فنّاً واعياً تماماً بالجمع بين الخطوط والألوان وفي الوقت نفسه محاكاة مع الحيوان المرسوم. يمكن لهذه المحاكاة أن تدرك، من خلال التعبير في الصورة البشريّة، النفسيّة العميقة للمُصوَّر، كما هو الحال لدى رامبرانت (Rembrandt).

إن الرَّسم، مثل الرِّواية أو السينما، يركِّز إمّا على الواقع أو على الخيال، كما هو الحال مع جيروم بوش (Jérôme Bosch) على سبيل المثال. في الحالة الأولى، يُعيد إحياء السحر الكامن في الازدواجية التي تصبغ الشعريّة على الواقع، ويقودنا في الحالة الثانية، إلى عالمٍ حُلمي.

لا يتجلَّى إبداع الفَنَّان في حالة نشوته النصفية ومن خلالها فقط، بل من خلال النشاط الواعي لعقله أيضاً، الذي يتدخل في التأليف وزاوية الرؤية: يكمن الفَنّ أحياناً في وضع المشهد الأساسي في الخلفية أو على الهامش، كما هو الحال في فيلم سقوط إيكار (La Chute d'lcare) لبيتر بروغل (Pieter Bruegel). أو في تحوُّل ظهور يسوع إلى البرق، كما في هداية القديس بولس في طريقه إلى دمشق لكارافاجيو[1]*.

---

(1) * مايكل أنجلو ميريسي دا كارافاجيو (Michel angelo Merisi da Caravaggio)، بـ الفرنسية كارافاج (Caravage) أو لو كارافاج (le Caravage)، رسّام إيطالي ولد في 29 سبتمبر/أيلول 1571 في ميلانو وتوفّي في 18 يوليو/تموز 1610 في بورتو إركول. [المترجم]

تمثَّلت موضوعات الرَّسم الغربيّ لفترةٍ طويلة جدّاً في الصور والمشاهد الدينية والمشاهد الأسطوريّة والمشاهد التاريخيّة ومشاهد الحياة الشعبيّة والمناظر الطبيعية. ثم انطلاقاً من القرن التاسع عشر، أضحى فنّ الرَّسم لا يتعلّق بالموضوع بقدر ما يتعلَّق بفَنّ الرَّسم نفسه، منذ الانطباعيين، وخاصّة منذ سيزان (Cézanne)؛ وتغيَّر التشكيل مع بيكاسو. كما ظهر خيال جديد مع النزعة السرياليّة. وفي الوقت نفسه ازدهر، في مكسيك ما بعد الثورة، الفَنّ الجداريّ الجديد بدءاً من دييغو ريفيرا (Diego Rivera) إلى فلادي (Vlady). ثم اختفى التشكيل لصالح الأشكال أو المكعبات أو الألوان أو حتى الخطوط السوداء في لوحات هانس هارتون (Hans Hartung) وبيير سولاج (Pierre Soulages) على سبيل المثال.

انتشر في القرن العشرين عرض اللّوحات من حضاراتٍ أخرى وعصورٍ أخرى في المتاحف، وظهرت الأعمال ما بعد التشكيلية في كلّ قارة؛ ثم استولى اقتصاد هائل على الأعمال التشكيلية. أعرف أن هناك لوحاتٍ باهظة الثمن لديغا (Degas) ورونوار (Renoir) تمكث في خزائن البنوك مثل سبائك الذهب. يبدو أن الرَّسم ملوَّث بتسليع أصبح اقتصاداً.

الموسيقى

تُعبِّر الموسيقى، «اللُّغز الأسمى لعلوم الإنسان»، حسب ليفي شتراوس، أفضل من سواها عن حياتنا العاطفية. إنها «لغةُ الروح»[1]. تقول إيرين ليوثود (Irène Léothaud)، عالمة الاجتماع: إن «الموسيقى أقرب من الكلمات والصور من كلّ ما يهم، أي الحياة والموت والحب». كما كتب توماس دي كونينك (Thomas De Koninck): «يجد فيها

(1) نتصوَّر الروح ليس كجوهر، بل كانبثاق للنشاط الدماغي يحمل في ذاته الحساسية النفسيّة. للروح واقعها، مثل العقل، لكن واقعها يعتمد على نشاط الدماغ.

الاحتفـال والابتهـاج والابتهـال وممتنـع القـول تعبـيراً لا يمكنهـم العثـور عليـه في مـكانٍ آخـر».

تخاطب هـذه اللُّغـة، باعتبارهـا أكـثر اللُّغـات حميميـة، العاطفـة العميقـة وروحنـا، إنهـا تخاطبنـا دون كلام. إننـا نخـون الموسـيقى عندمـا نترجمهـا إلى كلـماتٍ، لأنهـا لا تُقـال بطبيعتهـا.

ومـع ذلـك، يمكـن أن تكـون مصحوبـة بكلـماتٍ شـعريّة. تجتمـع الموسـيقى والشـعر فيعمـلان عـلى تقويـة مشـاعر بعضهـما البعـض (ليـد «lied»، أو الأوبـرا، أو الأغنيـة). تؤثـر الموسـيقى بقوتهـا العاطفيـة في الكلـمات التـي تعطـي بدورهـا للموسـيقى معنـى صريحـاً يحمـل شـعراً خاصّـاً بـه في لغتـه الدلاليـة أو التماثليـة التـي تعمـل عـلى انبثـاق الألعاب بـين الكلـمات والموسـيقى والمعـاني الضمنيـة: يبلـل الشـعران بعضهـما البعـض. للشـعر سـحره الخـاصّ الـذي ينقلـه إلى الموسـيقى التـي تنقـل إليـه سـحرها. تصبغ الموسـيقى، في بعض الحـالات، الشِّـعرية على النثر، سـواء في الأوبرا الشعبيّة لويز لشـاربونتييه (Charpentier)، أو في أغنية «المطلقـون» لميشـيل ديلبيـش (Michel Delpech).

ليسـت الأغنيـة نوعـاً ثانويـاً، إنهـا نوعٌ أنتـج روائعه إذا فكَّر المرء بشـكلٍ خـاصّ في ترينـي (Trenet) وبريفير (Prévert) وكوسـما (Kosma) وبريل (Brel) وفيري (Ferre) وبرانسـنس (Brassens).

إنّ مجـال الموسـيقى واسـع جـدّاً، إذ يعـرف أقـصى درجـات الدِّقـة في تدويـن الموسـيقي مـن أجـل الأداء، وفي الوقـت نفسـه يعـرف ارتجـال موسـيقى الجـاز. تكـون النوتـة في الموسـيقى الكلاسـيكيّة دقيقـة للغايـة، وتكـون في الوقت نفسـه مـؤشرات الأداء غير واضحة. فالأزمنة الموسـيقية أليغـرو (Allegro) وأليغـرو فيفـاس (allegro vivace) وأندانتـي (andante) وأداجيـو (adagio) وشـيرزو (scherzo) هـي أزمنـة نفسـية تمنـح حرّيّـة التأويـل لقائـد الأوركسـترا. يسـمح هـذا المزيج مـن الغموض والدِّقـة بتأويـلات متعـدِّدة للقطعـة الموسـيقية نفسـها.

تنقل الموسيقى المشاعر الجماليّة إلى أعلى الدرجات. إنها تحتوي على إيقاع ولحن يمكنها أن تفصلهما أو تصلهما. تنقلنا آلات النقر والإيقاعات إلى حالةٍ ثانية تصبح نشوة[1]، فعندما يتملّكنا الإيقاع نرقص، يمكنها أن تحرِّك عواطفنا إلى حدِّ الوجد تقريباً.

إن استمرارية اللّحن، التي تغلّف الروح وتلجها في الوقت ذاته، ساحرة.

يحوز تكرار (الإيقاع، الجوقة، المقطع الموسيقي) شيئاً ساحراً ومُهلوِساً يحرِّض على نشوة الهيجان. تُكرِّر موسيقى الروك، وحتى الموسيقى الإلكترونية الإيقاع والموضوع نفسيهما بلا كلل لإثارة الجاذبية والنشوة.

علاوةً على ذلك، بمجرّد أن تتملّكنا أغنية أو لحن، لا يمكننا التخلُّص منهما، إذ تخالج ذهننا لفترة طويلة، إذ نودُّ سماعها مرّةً أخرى، ونغنيها باستمرار، إننا في حالة سحرٍ تامة. ننتظر أن يخفَّ ذلك... ثم تنبثق مجدَّداً.

آه! إليكم ما يخالجني في كثيرٍ من الأحيان:

هل تعرف البلد الذي يزهر فيه البرتقال؟

بلد الفاكهة الذهبية والورود القرمزية،

حيث يكون النسيم أكثر لطفاً والطيور أخفّ،

حيث في كلِّ موسمٍ يجمع النحلُ الرحيقَ،

حيث يشع ويبتسم، مثل نعمة من الله،

ربيعٌ أبدي تحت سماء دائماً زرقاء!

---

(1) انظر المُؤلَّف الرائع لعالِم الموسيقى الإثنية جيلبير روجي:
Gilbert Rouget, La Musique et la Transe, Gallimard, 1980.

وا أسفاه! لا أستطيع متابعتك؟
نحو هذا الشاطئ السعيد الذي نفاني عنه القدر!
هنا! المكان حيث أودُّ أن أعيش،
وأن أحبّ، أحبّ وأموت[1]!
وفي هذه اللحظة لا يُفارقني هذا الصوت الموسيقي:
مع الكتائِب الأربع
التي تدافع عن مدريد
وأفضل ما يناسب إسبانيا
الزهرة الأكثر احمراراً في المدينة.
تعالت ضجَّة، ضجَّة
أصوات مدفع رشاش
وفرانكو يذهب في نزهة.
مع الخامس والخامس والخامس،
مع الفوج الخامس
يا أمي إني ذاهب إلى الجبهة
إلى خطوطِ النار[2].

كان أبي يغني باستمرار أغاني زمانه، وكطفلٍ أحببت الأغاني والمسيرات العسكرية بشكلٍ خاصّ. ذات يوم، ربَّماً كنت في الرابعة عشرة من عمري، سمعت على المذياع موسيقى غمرتني فجأة بسحرها:

---

(1) جول باربييه وميشيل كاريه، مؤلِّف كتيب: مينيون (Mignon)
Jules Barbier et Michel Carré, Mignon, opéra d'Ambroise Thomas créé en 1866.
(2) أغنية مناهضة للفاشية خلال الحرب المدنية الإسبانية.

اكتشفت السمفونية الرعوية لبيتهوفن. ثم، بعد فترةٍ وجيزة، أغرقني كونشرتو الكمان للمُؤلِّف نفسه في سحرٍ جديد. خلال حفلٍ موسيقي في قاعة غافو (Gaveau) شعرت بالنشوة. لقد جذبتني منذ نوتات النداء للحركة الأولى وصعقتني عندما انفجر فجأة بعنف إبداعي للأوركسترا بأكملها الموضوع الأولي فغمرني بالكامل، وأصبح مصيرياً بالنسبة إليّ. عندئذ غمرتني هذه الحركة الأولى ولاتزال بمزيجٍ من النشوة والوجد.

شاهدت مؤخَّراً مقطع فيديو لحفلٍ موسيقي في قاعة الفيلارمونيك لبروكسل أدَّته أوركسترا الشباب الفنزويلي، أطفال الأحياء الفقيرة، الذين أصبحوا بفضل عازف البيانو خوسيه أنطونيو أبريو (José Antonio Abreu) عازفي أوركسترا. عزفت هذه الأوركسترا المُؤلَّفة من الأولاد والبنات، من بينهم أطفال أصغر من آلة المُتردِّدة الموسيقية الخاصّة بهم، السمفونية الأولى لمهلر (Mahler)، بقيادة السير سيمون راتل (Simon Rattle)، القائد الرئيس لأوركسترا الفيلارمونيك لبرلين. لم تحقِّق أوركسترا الشباب الوحدة والتجانس في التنوُّع، والجمال الذي استمر خلال جميع حركات هذه السمفونية الطويلة فقط، بل علينا أن نرى كيف، في النهاية، غمر الحماس المُتفرجين، وغمر راتل نفسه الذي أصبح وجهه منتشياً تماماً، والموسيقيين الذين كانوا يقبِّلون بعضهم بعضاً: لم يكن هذا إنجازاً رائعاً للفَنّ فحسب، بل كان تدفُّقاً هائلاً للغبطة الجمالية.

تكمن ذروة في المفارقة الجماليّة، حيث تولِّد اللَّذة والمعاناة والسعادة والشقاء بعضهما البعض، في الأداجيو لخماسية (Quintette) شوبرت (Schubert). إنه يعبِّر عن بؤس شوبرت الذي لا يشعرنا التعبير عنه بسعادة جماليّة من دون إزالة الألم فقط، بل على العكس يجعلنا نشاركه إياه بحبٍ أيضاً...

الشيء نفسه يسري على مقطوعة المحكوم بالإعدام لماريو كارافادوسي (Mario Caravadossi) الذي يصيح في توسكا: «لم أحبّ الحياة أبداً بهذا القدر». هناك ذروة للبؤس الذي يجلب لنا السعادة

الجماليّـة عندمـا يجعلنـا نعاني من هذا البؤس، يقـول يويزك (Woyzeck) عندمـا قتـل ماري (Marie): «أنا، لاشيء، يا ماريـا! ولا أحد غيري!»[(1)*]. لقد ذرفـت دمـوع الألم والمتعة عندما اعتقدت السـيدة باترفلاي (Butterfly) أنهـا تـرى الرجـل الذي كانت تنتظره منذ سـنواتٍ، أشـعرني الأمـل اللانهائي والمُضلِّـل في غنائهـا بيـأسٍ لانهائي، وكذلك بالشـعور بالجـلال في اللحظة التـي صاحـت فيهـا: «المـوت، المـوت مـن الفـرح». تـسري صيغـة بيتهوفن «الفـرح مـن خـلال المعانـاة (Durch Leiden Freude)» عـلى هـذه الموسـيقى. تكمـن قمـة التعقيـد الإنسـانيّ في التكامـل المتنازع للسـعادة والشـقاء في جماليّـات الموسـيقى.

تشـبه عمليـة التوليـد الـذاتي الحلقـي لسـوناتا، أو سـيمفونية، الحيـاة، إنهـا عمليـة إعـادة البدايـة/ التحوُّل.

تخضـع خاصيّـة تكرار الموضوع لدى بـاخ (Bach)، وفي الهروب[(2)**] (la fugue)، اللحـن الـذي يجـري وراء نفسـه مـن تلقـاء نفسـه لهـذا المنطـق باعتـدال وفي الوقـت نفسـه بتقـوى تتحـرَّك في العمق.

تنقلنـي رومانسـيّة بيتهوفـن الصاخبـة الشـغوفة، وفواصلـه العنيفـة أو اللطيفـة، اندفاعاتـه، ندمـه وعوداتـه، دائمـاً إلى حالـة تملُّـكٍ ثانية.

دعونـا الآن نـترك الموسـيقى الكلاسـيكيّة، ودعونـا نـترك الأغنيـة،

---

(1)* وردت في الكتاب العبارة باللغة الألمانية كالآتي: «Nicht nicht Marie und nicht anders»، المقتبسة من أوبرا فويتسك لألبان بيرغ (Alban BERG)، وهي عبارة لا توجد في النصّ الأصلي لمسرحية فويتسك لغورغ بوشنير (Georg Büchner). وعندما أردت التحقّق منها شاهدت عِدّة صيغ لهذه الأوبرا في اليوتيوب فاكتشفت أن العبارة ليست صحيحة إذ يرد الحوار كالآتي:

MARIE :Was zittert? Was will?

WOZZECK: Ich nicht, Marie ! Und kein andrer auch nicht !

فأخبرت إدغار موران بذلك واتفقنا على ترجمة العبارة كما تردّ فعلاً في الأوبرا: «أنا، لاشيء، يا ماريا! ولاأحد غيري!». [المترجم]

(2) ** الهروب (fugue) هو شكل من أشكال الكتابة الموسيقية، ظهر في القرن السابع عشر، أُطلق عليه اسم: «فوغا (fuga)» (اللاتينية: «فوجير (fugere)» ، وبالفرنسية: هرب (fuir) ، وهو تلحين يستند بالكامل إلى هذه العملية: «الهروب» ، لأن المستمع يكون لديه الانطباع بأن موضوع «الهروب» يهرب من صوتٍ إلى آخر. إنه أحد أكثر أشكال التلحين تطلّباً، إذ يستغل موارد الطباق ومبدأ المُحاكاة.

لنركز على النشيد الوطنيّ والأغاني الوطنيّة والأغاني الثوريّة: تنقلنا إلى حالة عاطفيّة شديدة في الوقت نفسه الذي تدمجنا في مجتمع، لأن الشعور بالاندماج في المجتمع جزء شاعري من الوجود الإنسانيّ. يشعرني النشيد الوطنيّ الفرنسيّ، ونشيد المقاومة البولوني، ونشيد الحرب المناهضة للفاشية «الفوج الخامس (El quinto regimento)» بالنشوة.

عندما يكون المرء ثوريّاً، أو بالأحرى عندما كان ثوريّاً، لأنه لم يعد كذلك، يكون للأغاني شيءٌ ما مبهج. هنا أيضاً، نحن في حالة ثانية، حيث تؤثر النشوة الموسيقية والكلمات المسكرة في بعضها البعض وتتداخل، إنه شعر الشعور بالاندماج في مجتمع هائل، والاندفاع للإيمان بتحرُّر الإنسانيّة. عندما أغنيها في حفلة، ينبعث الإيمان الميت في ذاتي ويبقى في الوقت ذاته ميتاً، فأذرف دموعاً مضاعفة.

الأوبرا: المأساة والموسيقى

تربط الأوبرا بين الفضائل الجماليّة للمأساة والموسيقى. لن أُكرر هنا ما قلته عنهما معاً. غالباً ما تتركَّز قوتها الجماليّة مجتمعة في قوة عاطفة لا تُضاهى. إن روائع الأوبرا هي في الوقت نفسه روائع موسيقية وروائع مأساة من قبيل: يوجين أونيجين (Eugène Onéguine)، بوريس غودونوف (Boris Godounov)، كارمن (Carmen)، لا ترافياتا (La Traviata)، بلياس وميليساند (Pelléas et Mélisande)، لا فالكيري (La Walkyrie)، سيغفريد (Siegfried)، تريستان وإيزولد (Tristan et Isolde)، مدام باترفي (Madame Butterfly)، وويزيك (Woyzeck) وغيرها. تمتلك نغماتهم ذكرياتنا وكلّ شيء يدفعنا إلى رؤية الأوبرا نفسها عِدّة مرَّات وبلذة تتجدَّد باستمرار.

لن أتناول هنا المشكلات التي تتجلَّى فيها شخصيّة المُخرِج، ولا

الرغبـة، كـما هـو الحـال بالنسـبة إلى المـسرح، في إلبـاس الشـخصيّات الأسـطوريّة أو المـاضي بأزيـاء مُعـاصِرة، مـن أجـل التأكيـد عـلى الأسـاسي الـذي يتجـلّى في الحركـة والموسـيقى. أقول مـن جهتي إنني أحـبّ عمليّات الإخـراج المذهلـة التـي تعيـد بنـاء مـصر الأسـطوريّة كـما في نابوكـو (Nabucco)، قـد أسـأت فهـم بوريـس غودونـوف (Boris Godounov) وهـو يرتـدي بذلـةً كاملـة!

لـن أذكـر هنـا الرقـص الكلاسـيكيّ، اللّغـة الجماليّـة الرائعـة لتحليقـات وانحنـاءات الجسـد، الـذي تحملـه الموسـيقى المأسـاوية لبحـيرة البجـع أو طقـوس الربيـع الكونيّـة، فتجذبنـا بسـحرها الخـاصّ. وجـد فـنّ الرقـص عهـداً جديـداً في المسرحيـات الموسـيقية التـي يؤدّيهـا فريد أسـتير (Fred Astaire) وسـيد شـاريس (Cyd Charisse)؛ كـما اكتسـب فـنّ الباليـه دفعـةً جديـدة في هوليـوود، وبلـغ ذروتـه في قصّـة الحـي الغـربي (West Side Story) وحمـى ليلـة السـبت (Saturday Night Fever).

أخـيراً، لـن أتحـدّث عـن فنـون الجمبـاز التـي تسـتعمل الإمكانيـات اللانهائيّـة للعـب جسـد الإنسـان، فرديّـاً وجماعيّـاً، وفي الفنـون الرياضيّـة والبحريّـة والبهلوانيّـة والقتاليّـة، وفي مباريـات كرة القـدم أو لعبة الركبي.

(المُحاضَرة السادسة)

فنون جديدة وجماليّات موسَّعة

استغرق الأمر، كما ذكرنا من قبل، عقوداً حتى يتم الاعتراف بالسينما كفَنٍّ. منذ ذلك الحين، حدثت عملية مماثلة بالنسبة إلى الصورة والرسوم المُتحرِّكة والمسلسلات التليفزيونية والراب.

فنّ التصوير الفوتوغرافي

انتقل التصوير الفوتوغرافي من الابتذال الذاتي (الذكريات الشخصيّة، والذكريات السياحيّة) والموضوعيّة (الصور الإخبارية في الصحافة) إلى الاعتراف به كفَنٍّ.

لقد تمَّت الاستهانة بجماليّاته تلك الخاصّة بسحر القرين. لم يتمّ

الاعـتراف بـه كفَـنٍّ، ليـس فقـط لأنـه بـدا نتـاج عمليّـات ميكانيكيـة بحتـة، بـل لأنـه كان مخصَّصـاً للاسـتعمالات الموضوعيـة للإخبـار وللاسـتعمالات الذاتيـة، أي الحضـور المهـووس للأحبّـاء أو الأعـزاء المُتوفـين؛ ولأنـه بـدا موجَّهـاً للسـياح الذيـن يقومـون بضغطـة زر، وإلى المُصطافـين الذيـن يرغبـون في الحصـول عـلى ذكريـات جميلـة عـلى الشـواطئ بملابـس السـباحة. كان فـنّ التصويـر الفوتوغرافي مقتصراً على الطبقات الوسـطى، وقـد حـصره بورديـو في هذا الـدور باعتبـاره «فنّاً متوسـطاً»، غير مـدرك أنه بعد تشـخيصه السـابق لأوانه، سـيحظى باعـترافٍ عالمي. ومـع ذلك، وجد بالفعـل مصـوِّرون فنَّانـون مثـل روبـرت دواسـنو (Robert Doisneau).

ثـم تـمَّ الاعـتراف بفَـنِّ التصويـر الفوتوغـرافي، أي فـنّ ضبـط الصـورة، وفـنّ زاويـة الرؤيـة، وفـنّ الإضـاءة، وفـنّ اللقطـة، وفـنّ الوضـع، مـمّا أدَّى إلى تكريـم الصـورة تدريجيـاً. لقـد تـمَّ الشـعور بسـحر القريـن أكـثر مـمّا تـمَّ اكتشـافه، واعـترف بفَـنّ التصويـر الفوتوغـرافي في قاعـات العـرض ومعارضـه ومهرجاناتـه ونقّـاده؛ كـما تبـيَّن أن الفيلسـوف جـون بودريـار (Jean Baudrillard) مصـوِّر فنَّـان.

قيمة الرِّسوم المُتحرِّكة

أنشـأ فرانسـيس لاكاسـين (Francis Lacassin) في عـام 1962 نـادي الرسـوم المُتحرِّكـة اعترافـاً بقيمتهـا الجماليّـة، جمـع النـادي كلا مـن آلان ريسـني (Alain Resnais) وكريـس ماركـر (Chris Marker) وإفيلـين سـوليروت (Évelyne Sullerot) وألان روب غرييـت (-Alain Robbe Grillet) وديلفـين سـيريغ (Delphine Seyrig) وأنـا. قـام بتنظيـم أوَّل مهرجـان دولي للرُّسـوم المُتحرِّكـة في إيطاليـا عـام 1965 عـلاوةً عـلى معـارض أخـرى مختلفـة. لقد كان الأمر يتعلَّق بمسـألة إضفـاء القيمة على رسـوم تانتـان (Tintin) وأسـتريكس (Astérix) اللذيـن قرأوهـما عندمـا كانـوا أطفـالاً (وبالنسـبة إلي، باعتبـاري مـن جيـل أقـدم، أقـدام مطليـة

بالنيـكل «Les Pieds nickelés»). تمَّـت إدانـة هـذا النـادي ووُصـف بأنـه مترفـع ومخـادع في مجلـة الأزمنـة الحديثـة (Les Temps modernes) التـي تعتـبر الرِّسـوم المُتحرِّكـة نتـاج أسـوأ بـذاءة. تطـوَّر في وقـت لاحـق فـنّ «راشـد» وأصـلي وغنـي مـن خـلال ضبـط الصـورة وزوايـا المشـاهدة كـما في الأفـلام، ولقطـات مكـبرة، ولقطـات مقربـة، ولقطـات مائلـة، ومـن خـلال جماليّـة جديـدة وإبداع مفعم بالحيوية في السـيناريوهات والرَّسـم. ومثلـما حـدث مـع السـينما، تـمَّ الاعـتراف بفَـنِّ الرِّسـوم المُتحرِّكـة ببـطء، فشـمل المهرجانـات بما في ذلك مهرجان أنغوليـم (Angoulême)، وأبرَزَ مؤلِّفـين مرموقـين، وأثـار اهتـمام الصحافـة.

ازدهار المسلسلات

ارتقـت المسلسـلات التليفزيونيـة في الآونـة الأخـيرة إلى المسـتوى الفَنّـيّ. لقـد اُحتقِـرت تمامـاً مـن قِبـل العالم الفكـري والأكاديمـي الذي من الواضـح أنـه لم يعرفهـا.

غـير أنـه وُجـد لفـترةٍ طويلـة، عـددٌ قليـل مـن المسلسـلات التليفزيونية ذات الجـودة. كانـت السلسـلة الأميركيـة دالاس (Dallas) تشـبه اللّوحـة الجداريـة لبلـزاك «العـالم القـاسي» الـذي يسـوده المـال وحيـث يريـد الحـب أن يعيـش. مثَّلـت السلسـلة البرازيليـة الرائعـة دونـا بيجـا (Dona Beija) مـع ميـت بروينشـا (Maitê Proença) الرائعـة تحفـة حقيقية، إلّا أن العـالم الفكـري تجاهلهـا. فقد ضحك منـي أصدقـائي البرازيليون عندما أثنيـت عـلى هـذه السلسـلة. كنـت أيضـاً مـن عشـاق سلسـلة مركـز شرطـة نيويـورك (NYPD) التـي تـبرز التفاعـل بـين حيـاة المهنية والحيـاة الخاصّة لشرطـة ومسـاعدي مركـز شرطـة مانهاتـن. بـل كنـت متابعـاً لسلسـلة الخيـال العلمـي السـاذجة والشـاعرية عـلى حدٍّ سـواء، سـتار تريـك (Star Trek) التـي سـبقت العـرض الباهـر لـحرب النجـوم (Star Wars) عـلى الشاشـات. في الآونـة الأخـيرة فقـط بـدأ الـبروز الفَنّـيّ بفضـل سلسـلة آل

سـوبرانو (Sopranos)، ولعبـة العـروش (Game of Thrones) وغيرهـا مـن المسلسـلات التـي تكتسـب جماليّـة عـلى نحـوٍ متزايـد.

في الوقـت نفسـه، مكَّـن التليفزيـون مـن خلـق نـوعٍ جديـد مـن الفنون، هـو الفيلـم الوثائقـي الـذي يتَّصـف بجماليّـة خاصّـةً تكمـن في مونتـاج الشـهادات المختلفـة والمتناقضة حول الحدث نفسـه، مثل تلك المُتعلِّقة بالحـرب في يوغوسـلافيا، حيـث يتـم اسـتجواب مختلف الأنصـار الذين هم أعـداء الـصِّراع، وحيـث تتـم محاولـة إعـادة تشـكيل مجموعة متعـدِّدة من الحقائـق والأكاذيـب المجـزأة في لغـزٍ تصويـري.

يُشـكِّل تكاثـر القنـوات التليفزيونيـة والإذاعيـة نطاقاً غنياً بالتنوُّع سـمح بوجـود قنـوات جماليّـة تعـرض أفلاماً كـبرى في تاريـخ السـينما، أو حفلات موسـيقية كلاسيكيّة.

وهكـذا يظهـر حاليـاً عـلى شاشـة التليفزيون سـواء في الوثائقيـات ذات الطابـع التاريخـيّ، أو في المسلسـلات ذات الطابـع الرومانـسّي، الفَـنّ بالإضافـة إلى كلّ شروط الصفـة الجماليّـة.

وعليـه، يحـدث حـوارٌ منطقـي بـين التعـاون المتنـازع إنتـاج/ إبـداع، الربـح/ الفَـنّ، بالنسـبة إلى التليفزيـون، كـما هـو الحـال بالنسـبة إلى الكتـاب، أو الفيلـم، أو كلّ مـا هو فـنّ وجماليّات؛ مما يجعـل العمل الجيّد ممكنـاً لكنـه قليل جـدّاً في ظلّ التدفُّـق الهائل للمنتجات الاسـتهلاكية ذات التأثـير النفـسي.

أضـف إلى ذلـك أن المُشـاهِد ليـس في حالـة اسـترخاء وانتبـاه، وبالتـالي لا يكـون في حالـة الفهـم الإنسـانيّ لمشـاهد السـينما. إنـه ينظر إلى شاشـته عـلى الطاولة، أو خلال العشـاء، أو وهو متعـب، فيرتاح أمام عـرض لعبـة أو برنامـج فرجـوي. بالطبـع، يمكـن أن يكـون التلفـاز ظاهـرة إدمـان أيضـاً، بـل وتسـمماً يكمـن في البقـاء أمام الشاشـة لاسـتهلاك كلّ شيء دون توقُّـف.

الفنون التطبيقية

لن أذكر هنا موسيقى الراب التي انطلقت من الضواحي أو هوامش المدينة، رُفِضت في بداياتها من قِبل العالم المثقَّف، ثم أُكسبت أوصافها الفَنِّيّة والاعتراف بها كفَنٍّ من قِبل مناصريها.

ولن أذكر الأغنية المُصوَّرة التي أصبحت أحياناً فنِّيّة بفضل المونتاج غير التقليدي للصور.

أذكر بإيجاز الإشهار الذي كان في البداية عبارة عن ملصقات وكشف عبر طوفان من الرداءة فنَّانين مثل بول كولين (Paul Colin). أمّا اليوم، تشوِّه إعلانات الملصقات المناظر الطبيعيّة الحضريّة والريفيّة؛ لقد أصبحت تليفزيونية ورقميّة، تكتسح شاشاتنا وأجهزة الحاسوب الخاصّة بنا على نحوٍ غازٍ ووقح، وغالباً ما تكون فظيعة وبذيئة. يوجد عدد كبير من الأعمال التي تخلو تماماً من الجماليّة. غير أن تحدث من حين لآخر اكتشافات فنِّيّة جميلة.

تثير السيارة، موضوع الملكيّة الشخصيّة من أجل الاستقلالية والقوة اللتين يمنحهما المُسرِّع، المتعة، بل تخلق إثارة عدوانية أو جنون العظمة لدى أصحابها أو مستخدميها. لقد تطوَّرت ليس من حيث الراحة والآليات التحريرية فقط، بل من حيث الجماليّات أيضاً. إنه الموضوع المُفضَّل للإعلانات التي تقدَّم من خلال السيارات ومن أجلها صوراً نمطية للسعادة. إذا شاهدنا في التليفزيون أو السينما الإعلانات الوفيرة للسيارات، فإننا نرى أن ما يُجمّل ليس شكل السيارة فقط، بل متعة القيادة ومتعة القيادة بأقصى سرعة على طريق جميل، وعبر منظرٍ طبيعي جميل، إنها متعة الحرّيّة، والتمتع بإخضاع طاقة هائلة كما تريد بواسطة المُسرِّع، متعة أن تكون وحيداً في بعض الأحيان كسيد لفرس ناري، وأحياناً مع شخص ثانٍ في سعادة الحب، وأحياناً مع الأطفال في سعادة أسريّة. كلّ هذا يحجب ازدحامات المرور في المناطق الحضرية وصعوبات ركن السيارات وتلوُّث الهواء وتفضيل

الجـذب النفـسي للسـيارة عـلى أي موضـوع آخـر مـن حضارتنـا.

أخـيراً، دعونـا نتحـدَّث عن تجميل العـالم الصناعـي، الآلات والقطارات والطائـرات، أي الأشـياء التـي جُمِّلـت مـن حيـث شـكلها أو سـبائكها أو تغليفهـا مـن أجل تحقيـق الإغراء الجـمالي لموضوع نفعي أو للاسـتهلاك.

في كلّ حضـارة، يكـون للعديـد مـن الموضوعـات البشريّـة مظهـران: عمليّ وجـماليّ (العـرض، الديكـورات والألـوان). في حضارتنـا، يتحكَّـم الربـح ويضـخ الجماليّـات لبيـع منتجاتها بشـكلٍ أفضل. يعـرف كيف يلعب الإغـواء عـن طريـق إضافـة جانـب جـمالي سـطحي إلى طبيعـة الأشـياء الناتجـة عـن الإنتـاج الصناعـي أو المُصنَّـع الضخـم (مثـل الطعـام).

أدَّى تعميـم هـذا التجميـل، في الواقـع، إلى جعـل العـالم الصناعـي مبتـذلاً، فكانـت ردّة الفعـل لصالح الحـرف اليدوية الجديـدة التي بدأت في النصـف الثـاني مـن القـرن العشريـن. وكـردٍّ فعـل عـلى التنميـط المعيـاري السـائد للعالم الحـضري والمنتجات الصناعية، تطوَّر منذ السـتينيات ذوقٌ ريفـي جديـد، متقـادم جديـد، وطبيعـي جديـد، يطـوِّر جماليّاتـه الخاصّـة عـلى أسـاس الأصالـة والتفـرُّد والعمـل اليـدوي. تتـم إعـادة تأهيـل اليد في مقابـل الآلـة، بمـا في ذلـك أفعالها الخرقـاء وأخطاؤها. يقول إتيان سـوريو (Étienne Souriau): «إن الموضـوع المُصنَّـع ميكانيكيـاً، عـلى الرغـم مـن كمالـه التـام، أدنى مـن الموضـوع المصنـوع باليـد، بسـبب نقصـه». انتـشر فـنّ مـن قريـة غرينويـش (Greenwich) وحـي سـان جيرمـان دو بـري (Saint-Germain-des-Prés) عـلى نطـاقٍ واسـع في جميـع أنحـاء العـالم. لا يتعلَّـق الأمـر بالأشـياء التـي يتـم فيهـا تمييـز الخـام والمـادة فقـط، بـل بالملابـس والحلي والمجوهـرات والديكـور والأثاث أيضـاً. تجمَّـع كلّ هـذا مـن خـلال إنتـاج جماليّـة «بوبـو (bobo)»[(1)*].

(1)* يطلق هذا الاسم على الشخص المُثقَّف الذي يعيش حالة مادية ميسورة ويدعم الإبداع والتنمية المُستدامة، ويدعو إلى المساواة ويرفض المنافسة وسيادة المال.

(المُحاضَرة السابعة)

التفاعل بين الجماليّ والشعريّ والصوفيّ واللعبيّ

غالباً ما تُحفِّز الظروف الخارجية الإبداع الفَنّيّ الذي يعتمد أحياناً على الصدفة و/ أو يستجيب للتحدِّي. لكنه يكون دائماً مزيجاً من نشاط «ما بعد شاماني» لعقل المُؤلِّف الذي يتضمَّن «الإلهام»، أي النشوة والتملُّك والمُحاكاة حتى وإنْ كانت مخفَّفة، ومن نشاط واعٍ يصحِّح ويتحكَّم.

تبعث كلمة «عبقريّة» حضور الميزة الخارجية لشيطان (daimôn) أسمى، من خلال التملُّك، داخل المُبدع وتكشف عن ارتقائه الأسطوري.

يُستبطن السحر ويضمر، فيصبح شعوراً ضمن الانفعال الجماليّ. إن الفَنّ شامانية مُستبطَنة ومُضمرة.

تصير الحالات الثانية، أي التمتع والتعجُّب والنشوة والتملُّكات والحالات شبه المتوسِّطة وما قبل الوجد، سائدة في ذروة العاطفة

الجماليـة. وتكـون حـاضرة في الحـالات الشـعريّة واللعبيّـة والصوفيّـة والمُقدَّسـة الكثيفـة.

إن الحالات الشعريّة ليسـت أقـل «طبيعية» من الحـالات النثريّة، ولها صفـة معيارية، كـما تتضمَّن التعاطف والمشـاركة والحبّ.

إن كلّ مـا هـو جـمالي، كـما سـبق الذكـر، جـزء مـن الصفـة الشـعريّة للحيـاة البشريّـة. تحـدّد الجماليّـات دائمـاً الشـعريّ. إن الشـعور الجـماليّ مظهـر مـن مظاهـر التأمـل أو/ والإعجـاب في التجربـة الشـعريّة.

توجـد علاقـة تناضـح بـين الشـعريّ والجـماليّ واللعبـيّ. تمامـاً مثلـما تجـد العاطفـة الجماليّـة غايتهـا في حـدِّ ذاتهـا، يمثـل اللعـب، كـما كتـب هنري دي مونترلان (Henry de Montherlant)، «نشـاطاً غايته المتعة التـي يشـعر بهـا المـرء وليـس في أي شيء خارجهـا». غالبـاً مـا نلاحظ أن الفَـنَّ نشـاط لعـب بالأشـكال والمـواد، وهذا ما أشـار إليه مـؤرِّخ الفَنّ بيير فرانكاسـتيل (Pierre Francastel) بقولـه: إن «الفَـنّ هـو أسـمى تعبـير عـن اللعـب». يُولِّـد مشـهد الألعـاب مشـاعر جماليّـة صـادرة عـن اللعبـة نفسـها («المبـاراة الجميلـة»)، والتـي تتكثـف أحيانـاً في اللعـب بالمـوت (ألعـاب السـيرك الرومانيـة، مصارعـة الثـيران). إن الإنسـان اللعـوب (Homo ludens) شـاعريّ وجـماليّ في الوقـت نفسـه.

يوجـد قاسـم مشـترك بـين الجـماليّ واللعبيّ يتجـلّى في كونهـما غاية ذاتهـما، لكـن يمكـن اسـتخدامهما لأغـراض سياسـيّة واحتفاليّـة ودينيّـة. يمكـن للفَنَّـان أن يشـيع أو يتنبـأ سياسـيّاً أو دينيّـاً مـن خـلال وضـع فنّـه أو موهبتـه في خدمـة قضيّـة أو عقيـدة؛ ويمكـن للفَـنّ أن يندمـج دائمـاً في الاحتفـاليّ أو إعـادة الاندمـاج في المُقـدَّس. كانـت هنـاك دائمـاً جماليّات في الاحتفـالات الكـبرى، وفي تتويـج الفـارس في العهـد الإقطاعـي، وفي مراسـم فرسـاي في عهـد لويـس الرابـع عـشر، وآداب الاسـتقبال الرئاسي في الإليزيـه، ومسـيرات نورمـبرغ في عهـد هتلـر وتلـك الخاصّـة بالسـاحة الحمـراء خـلال حكـم سـتالين، وفي موكبنـا واسـتعراضاتنا في 14 يوليـو.

إن البعـد الجـماليّ متضمّـن ومدمـج في المُقـدَّس والدينـيّ والوطنـيّ والسـياسيّ، مثلـما هـو متضمِّـن ومدمـج في الحفلـة ومبـاراة كـرة القـدم والنقـاش المتلفـز، وفي الأخبـار السـينمائية سـابقاً. لكـن يمكـن تدمـيره بسـبب شـجار بين السـكارى ومعـارك بين المشـجعين، وتدفـق الانفعال السـياسيّ الـذي ينـزع الجماليـة عـن العـرض.

أضف إلى ذلك أن المسرح والمباراة الدولية والسـينما نفسـها تشـمل طقسـاً احتفاليّـاً. يتجـلَّى في المـسرح في إطفـاء الأنـوار والدقـات الثـلاث ورفـع السـتار وتحيـات الفَنَّانـين في نهايـة العـرض. قللـت السـينما كثـيراً مـن طقوسـها مـع العـرض الدائـم. ويتمثـل في المباريـات الدوليـة في الاسـتماع للنشـيد الوطنـي وإنشـاده بحـرارة والمصافحـة بالأيـدي بـين الفريقـين. إن لحظـة الوجـد اللذويّـة للهـدف هـي في حَـدٍّ ذاتهـا طقـس نشـوة النـصر للهـدَّاف وعناقـه وتقبيلـه المحمومـين لزملائـه.

يجـب أن نلاحـظ أيضـاً التناضـح بـين الحـالات الجماليّـة والحـالات الصوفيّـة، إذ عندمـا نصـل إلى العاطفـة الجماليّـة الأسـمى، نصـل إلى تجـاوز الـذات مـن خـلال الشـعور باللانهايـة أو المُطلـق الـذي يكـون صوفيّـاً. أشـار هـنري بريمونـد (Henri Brémond) إلى العلاقـة بـين الحـالات الصوفيّـة والتأمـل الجـماليّ، إذ يعتبرنـا هـذا الكاهـن والمُـؤرِّخ الكبـير للديـن جميعـاً متصوّفـين وكلّنـا شـعراء وكلّنـا ملهَمـين؛ إنـه يرى اسـتمرارية تصاعديـة بـين الشـعر والإخـلاص والوجـد، لأن الشـعر، بالنسـبة إليـه، في جوهـره «سـحر مجمِّـع، يدعونـا إلى (السـكينة)»؛ فالفنـون «تجـذب الجميـع، ولكـن كلّ واحـد مـن خـلال السـحر الوسـيط الخـاصّ بـه، إلى الانضـمام إلى الصـلاة». هكـذا حدَّد بريمـون بحقّ الصِّلة بـين الشـعر والجماليّـات والتصـوُّف. أضف إلى ذلك أنـه في الجماليّات لا تجـد العاطفـة شـعوراً باطنيـاً في الدين، بـل في تكثيفها الخـاصّ إمّا أمام الجـمال الطبيعـيّ أو الإنسـانيّ، أو أمـام الأعـمال الفَنِّيّة الموسـيقية على وجـهٍ خـاصّ.

يمكـن أن تـؤدِّي الحفلـة عبر إثارتهـا، بالرقـص والموسـيقى والمُخدِّرات

والتملُّكات التامة (حفلات الهذيان، وحفلات موسيقى الروك)، إلى الخلط بين الجماليّ واللعبيّ والصوفيّ، بل وحتى المُقدَّس.

الحالات الشعريّة والجماليّة: تلخيص

دعونا نلخِّص الكلمات التي تعبِّر عن الأشكال المختلفة للحالات الشعريّة وتشمل الحالات الجماليّة.

- الحالة الثانية: استخلصت هذا المصطلح من أصله المرضي، لجعله مصطلحاً عاماً خاصّاً بالحالات الشعريّة والإبداعات والعواطف الجماليّة.

- الحالة الشعريّة: حالة من إضعاف مراكز الفصل الدماغي بين الأنا واللاأنا (أنت، نحن، العالم) في كلّ ما هو شعر وحب وتواصل ومشاركة وعاطفة جمالية... نكون في هذه الحالة المفضلة، في الانفصال وعدم الانفصال معاً.

- الحالة الجماليّة: عاطفة شعريّة محدَّدة، سارة أو سعيدة، يثيرها مشهد الطبيعة، أو حدث، أو سلوك بشريّ، أو عمل فنّيّ.

- حالة التعجُّب: حالة الإعجاب الكبير، تتكثف في العاطفة الجماليّة.

- حالة المشاركة: اتفاق وتناغم المشاعر أو الأفكار المشتركة جماعيّاً في جماعة مؤقتة أو دائمة.

- حالة التملُّك: الحالة التي يسكننا فيها إله أو روح أو وجد أو شيطان أو شخص آخر أو شخصية مسرحية (ممثِّل) أو بطل أو نجم سينمائي أو فكرة أو قوى غير معروفة.

- حالة النشوة: تحدث في الإبداع الفَنّيّ تحت اسم الإلهام وتتجلَّى في أشكالٍ مختلفة منها التملُّك، الكهانة (Pythie)، والوساطة ونشوة الجِماع والحفلة. إنها الحالة الثانية. يميِّز جيل ليوثود (Gilles

Léothaud) بين ثلاث نشوات: أولاً: النشوة الشامانية التي يمكن أن تكون عنيفة ومتشنجة؛ ثانياً: نشوة التقمُّص التي تشمل حالات التملك[1]؛ ثالثاً: نشوة التعاطف، تشمل الحالات الصوفيّة الدينيّة التي تؤدِّي إلى الوجد، والحالات الدنيويّة مثل الطرب العربيّ[2] ودويندي في الفلامينكو التي يمكن أن تمنح المُشاهِد نشوة المشاركة المُكثفة.

- حالة الإثارة: يدفع السحر والحماس إلى أعلى درجة من الشدّة.

- حالة الإلهام: الشعور بنفس إبداعي ينعش الفَنَّان من خلال حالة النشوة.

- الحالة الصوفيّة: حالة تمنح شعوراً بحماس الوحدة والانسجام القريب من النشوة.

- الحالة المُقدَّسة: تتحقَّق عندما تنطوي العاطفة الشعريّة على احترام لانهائي وعلى الإخلاص والتقوى، وحتى على العشق. في رأيي، توجد صفة صوفيّة ومقدَّسة كامنة أو مدمجة في كلّ مشاركة مكثفة، وفي كلّ حب عميق، كما في كلّ المشاعر الجماليّة الشديدة. هكذا، يمكن أن يوجد المُقدَّس في ذكرى الأمّ، أو في ذكرى مكان الولادة، أو في صورة المحبوب الغائب.

- حالة الوجد: إن الوجد هو الإنجاز الأسمى للحالات الشعريّة والجماليّة. تؤدِّي حالات الحماس الشديد إلى الوجد، وهي الحالة المُميّزة التي لا يضعف فيها فصا المخ اللذان يفصلان الأنا عن العالم، والأنا عن الغير، والأنا عن النحن فقط، بل يتمّ كبحهما. إن الوجد هو الحالة المُتناقضة، أين يجد المرء نفسه حينما يفقدها، وعندما يحقّق المرء نفسه من خلال نسيانها. يحقِّق الوجد الشعور بالانصهار في

---

(1) ومن ضمنها التملُّك من قِبل الشيطان الذي يرويه بطريقته الخاصّة الفيلم الرائع لجيرزي كاواليروفيتش (Jerzy Kawalerowicz): جان أم الملائكة (Mère Jeanne des anges).

(2) ذكر جيل ليوثود أن أحد الخلفاء الأمويين في القرن الثامن قد مزَّق ملابسه تحت تأثير موسيقى مغنٍ كبير في عصره.

المُطلق أو الكلّ. إن الطرق المُؤدِّية إلى الوجد كثيرة، يمكنها أن تكون تلك الخاصّة بالكثافة القصوى للنشوة الصوفيّة، أو للحفلة، أو للسُكر، أو للعاطفة، أو في المقابل تلك الخاصّة بالطمأنينة القصوى. تصير سعادة العاطفة الجماليّة غبطة ويمكن أن تصير هي نفسها وجداً.

إذا كانت الحالة الشعريّة هي الطموح العميق للإنسان، فإن الوجد هو الطموح الأسمى لهذا الطموح[1].

التوافق مع الواقع

وفقاً لـ تي. إس. إليوت (T. S. Eliot)، «لا يمكن للإنسانيّة تحمُّل الكثير من الواقع (Humankind cannot bear very much reality)». علينا أن نتوصل إلى توافق مع الواقع لنتمكَّن من تحمُّله.

يمكن تحقيق هذا التوافق عن طريق التجميل المُعمَّم.

بما أن هذا التجميل المُعمَّم يتطابق مع تدهور العقيدة الدينيّة والمعتقدات الكبرى، فقد يغذِّي نزعة عدمية تفضل التمتُّع الجماليّ ليصبح الغاية الوحيدة للحياة.

كما يمكن تحقيقه، على العكس من ذلك، من خلال العودة إلى الدين لإيجاد سلوات خارقة للطبيعة من أجل الهروب من قلق الفراغ العدمي.

وبالمثل، يمكن أن يُثير الشعر والجمال ما أسماه باسكال الترفيه الذي يصرف انتباهنا، عبر المشاعر التي ينتجها، «عن الشقاء الطبيعيّ لوضعنا الهش والقاتل، والبائسة جدّاً إلى درجة لا يوجد معها شيء يواسينا».

---

(1) قام جيل ليوثود بالتمييز بين النشوة والوجد بوضوح، في حين يمكن أن نخلط بينهما، لأن النشوة القصوى يمكن أن تصبح وجداً، فتكتسب عندئذ الغبطة والطمأنينة القصوى والشعور بالمُطلق.

الأكيـد أنـه يـودّ الكثـير مـن الترفيـه بالمعنـى الباسـكالي في حياتنا وفي ثقافـة («العامّـة» أو وسـائل الإعـلام، بـل و«المُثقَّفـين» أيضـاً) التـي تجعلنا ننـسى وضعنـا. لكـن الفَنّ الرائـع والمأسـاة والرِّواية الرائعـة والفيلم الرائع تذكِّرنـا بوضعنـا وتضعنـا أمـام مصيرنـا وموتنـا. حتـى في المسلسـلات التليفزيونيـة الرديئـة، نجـد مشـاكل حياتنـا والحـبّ والغـيرة والكراهيـة والطمـوح والمـرض والشـقاء والصدفـة؛ نجد أنفسـنا ونفرّ منهـا في الوقت ذاتـه، إلّا أننـا نهـرب مـن أنفسـنا ونجدهـا في الوقـت نفسـه.

يوجـد في الفَـنِّ الرائـع تعقيـد الهـروب مـن الواقـع المُبـاشر إلى حيـث نجـد واقـع وضعنـا بشـغفٍ وتعاطـف وفهـم. إنـه بذلـك هـروب مـن الواقـع واجتيـاح مـن قِبـل الواقـع. لم يـرَ باسـكال، وهـو مُفكِّـر التعقيد الإنسـانيّ، الوجـه المُعقَّـد للترفيـه، لأن هنـاك مقاومـةً للترفيـه في الترفيـه.

لذلـك يمكننـا حشـد الجماليّـات والشـعر لنعيـش الواقـع بالكامـل مـع وعينـا بقسـوته. منـذ انفصلـت الجماليّـات عن الديـن والسـحر، وهي تخلق الفرح ذلك لـ «أن الجمال سبب الفرح إلى الأبد A thing of beauty is a joy for ever»، كـما قـال جون كيتـس (John Keats). تعرِّفنا الجماليّات عـلى نشـوة الوجـود، وتسـاعدنا عـلى تحمُّـل فائـض الواقـع الـذي لا يُطاق؛ تمنحنـا العجائـب التـي نسـتقيها منها الطاقـة لمواجهة قسـوة العالم.

أخـيراً، ينفلـت شـعر الحيـاة باعتبـاره انبسـاطاً ومشـاركةً وسـعادةً مـن الترفيـه. إنـه لا ينقذنـا مـن المـوت، لكنـه يمثـل، مـن خـلال الحـب الـذي يدمـج في ذاتـه والـذي يدمجـه، الجـواب الحقيقـي الوحيـد عـلى المـوت.

(المُحاضَرة الثامنة)

الجماليّات والثقافة

كلمة «ثقافة» مفهوم حربائي، إذ توجد ثقافة راقية، تكمن في المُؤلَّفات الرائعة والآداب والموسيقى الرائعة والمسرح... وتوجد ثقافة بالمعنى الإثنوغرافي: إنها ثقافة الشعب وطقوسه وعاداته ومعتقداته... وهناك ثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي: إنها كلّ ما ليس فطريّاً، أي ما يجب أن نتعلَّمه كاللّغة والتقنيات والفنون...

نجد الجماليّات في كلِّ هذه التعريفات للثقافة. إنها حاضرة أنثروبولوجياً في جميع المجتمعات. وحاضرة إثنياً أيضاً في ما يُسمَّى الثقافة الشعبيّة، من خلال ملذاتها وترفيهها.

كما أنها حاضرة في «ثقافة العامّة»، أو ثقافة وسائل الإعلام التي تمثلها الصحافة الكبرى والمجلّات والتليفزيون، وحالياً الإنترنت الذي يستقلّ بذاته من خلال تحوُّله إلى عالم ثقافي مُصغَّر.

إن الجماليّات صفة جوهرية للثقافة الرفيعة التي بدأت، كما رأينا، تدمج ما كانت ترفضه كمنتجاتٍ استهلاكية للناس غير المُثقّفين، والتي تعترف بها الآن كفَنٍّ، أعني السينما والتصوير الفوتوغرافي والرِّسوم المُتحرِّكة والمسلسلات التليفزيونية .

سنرى أن الجماليّات يمكن أن تسهم بقوة في تجديد وإثراء ثقافة إنسانيّات لا تنفصل عن ثقافة ذات نزعة إنسانيّة.

الفَنّ والجماليّات وسيلتان للمعرفة

لا تزوِّدنا الروايات والسينما والمسرح والموسيقى بشعورٍ جماليّ فقط، بل بالمعرفة أيضاً.

بيَّن أنطونيو داماسيو (Antonio Damasio) أن كلّ معرفة تتضمَّن عاطفة، وفي المقابل، ينطوي كلّ شعور جمالي على معرفة.

تجعلنا المعرفة البليدة غير مبالين، إذ لا يمكن للمرء التعلُّم إلّا من خلال المتعة والذوق والعاطفة. يمنح المعلم الجيّد ذوق التعلُّم ولذة وفرحة المعرفة. يمكننا أن نقول إن المعرفة تتغذَّى على العاطفة، وأن العاطفة تتغذَّى على المعرفة.

قال هيجل بطريقته الخاصّة: «إن الفَنّ هو ما يكشف للوعي الحقيقة في شكلٍ محسوس». بفضل هذه الحساسية نكتشف أو نتعرَّف على أعمق حقائقنا.

نكتشف من خلال العاطفة الجماليّة ونتعلَّم معرفة العالم، ولاسيما العالم الإنسانيّ بطبيعته الخاصّة، حيث يُنسج الواقع من الخيال، ويُنسج الخيال من الواقع. لأن الفَنّ والجماليّات، كما رأينا، يغذِّيان الخيال بالواقع ويغذِّيان الواقع بالخيال.

نكتشف من خلالهما عالم الإنسانيّة الداخلي، أي عالم ذاتياتنا،

وعـالم الإنسـانيّة الخارجـي، أي عـالم العقليّـات والثقافـات الأخـرى، الذي تكشـف عنـه الروايـة والفيلـم أكـثر فأكـثر. تفتـح عولمـة الأدب والسـينما حساسـيتنا ومعرفتنـا علـى تـراثٍ فنّـيٍّ ضخـمٍ ومتنـوِّع. هنـاك غِنـى فنّـيّ وثقـافيّ رائـع في الكـون، ويمكننـا الاسـتمتاعُ بـه معـاً.

أذهلنـي مـا قالـه الكاتِـب اليابـاني شـيميزو تاكايـوشي (Shimizu Takayoshi) عـن اكتشـافه العمـل الرائـع لدوستيوفسـكي، والـذي كنـت سـأقوله: «عندمـا قـرأت روايـة الجريمـة والعقـاب، تأثـرت بهـا إلى درجة لم تحـدث لي مـن قبـل في حيـاتي. كان الأمـر كـما لـو أن الـبرق صعقنـي في وسـط الصحـراء... كانـت مشـاعري عميقـة وورعـة إلى درجـة أنـه كان مـن المسـتحيل، في نظـري، أن تمنحنـي إياهـا قـوة الفَـنّ وحدهـا». هنـا تكـون كونيّـة الجـمال فاعلـة.

لنأخـذ، عـلى سـبيل المثـال، الموسـيقى العربيّـة. قبـل سـبعين عامـاً، كانـت تبـدو هـذه الموسـيقى غريبـة وسـخيفة، مـرَّ الاعـتراف بهـا بمراحـل: أوّلاً، في فرنسـا، بفضـل إنريكـو ماسـياس (Enrico Macias)، فرنـسي مـن شـمال إفريقيـا، الـذي أدخـل إيقاعـات شرقيّـة في أغانيه، ثم توسَّـعت ثقافتنـا، واكتشـفت آذانُ الغربيـين مطربـين مثـل فريد الأطـرش، والرائعة أم كلثـوم، ثـم المغنيـة اللبنانيـة فـيروز. يوجـد حاليـاً عُشَّـاق الموسـيقى العربيّـة في فرنسـا ليسـوا بالـضرورة مـن أصـلٍ مغـاربيّ.

عـلى المنـوال نفسـه، قام عـازف السـيتار والملحن رافي شـانكار (Ravi Shankar) بنـشر الموسـيقى الهنديـة هنـا. وأصبحت الموسـيقى اليابانية، رغـم أنهـا قـد تبـدو رتيبة جدّاً، سـاحرةً بمجـرَّد أن نندمـج فيها.

كونيّة الجماليّات

تعرِّفنـا الروايـات العظيمـة بالنـاس مـن خـلال مشـاعرهم وعلاقاتهـم مـع الآخريـن ومـع العالَـم بطريقـةٍ أغنـى مـن العلـوم الإنسـانيّة. إنهـم لا

يحملـون بعـداً نفسـيّاً واجتماعيّاً فحسـب، بـل يحملـون بعـداً تاريخيّاً وسياسـيّاً وفلسـفيّاً أيضـاً.

تتنـاول الرِّوايـة العديـد مـن الأسـاليب التـي يعيـش بهـا النـاس في علاقاتهـم وصراعاتهـم وحياتهـم الخاصّـة والعامّـة. إن هـذه الجوانـب الوجوديّـة والذاتيّـة غيـر مرئيـة في العلـوم الإنسـانيّة. نكتشـف أحيانـاً الكـون في الفـرد، كـما هو الحـال لدى فولكـنر، أو نكتشـف التعدُّدية وعدم الاسـتقرار وتناقضـات الكائـن البشريّ، كـما هو الحال لدى دوستويفسـكي.

نفهـم مـن خـلال الرِّوايـة والمـسرح والفيلـم أن الإنسـان العاقل هو في الوقـت نفسـه الإنسـان الأحمـق، وأن الإنسـان العامـل هـو في الوقـت ذاته الإنسـان الأسـطوريّ، أن الإنسـان الاقتصـاديّ هـو الإنسـان اللعـوب أيضـاً، وأن الحيـاة يمكـن أن تكـون نثريّة بشـكلٍ رهيب أو شـعريّة بشـكلٍ رائع. كما نـرى علامـة الوراثـة لـدى الأفـراد (عائلـةً روغـون مـاكار وعائلـة كارامـازوف (Rougon-Macquart، Karamazov ونـرى فيهـم علامـة المجتمـع.

إننـا نشـعر بشـكلٍ محسـوس أن الأفـراد الفريديـن يحملون شـيئاً كونياً في ذواتهـم ونكتشـف الحالـة الإنسـانيّة في مصـير الفرد.

منـذ فـترةٍ طويلـة ونحـن نتسـاءل عـن كيـف يمكـن لفَـنٍّ فريـد، ناتـج عـن ثقافـة فريـدة، لمجتمـع منقـرض أحيانـاً مثل أثينـا في القـرن الخامس قبـل الميـلاد أو مـصر الفرعونيـة، أن يُثـير العاطفـة الجماليّـة والإعجـاب في حضـارات أخـرى، بمـا في ذلـك حضارتنـا، وخصوصـاً حضارتنـا. كان كارل ماركـس نفسـه يواجـه هـذه المُفارقـة دون أن يفهمهـا. اليـوم، تبـيِّن لنـا العولمـة الثقافيّـة باسـتمرار أن العمـل الفريد المُحـدَّد تاريخيّـاً وثقافيّاً يمكـن تثمينـه عالميّـاً من الناحية الجماليّـة، تماماً مثل شـخصية الرواية أو الفيلـم الأجنبـيّ، لأن العمـل الفريـد يمكن أن يحمل في ذاتـه كونيّة الوضع الإنسانيّ.

أسـاس هـذه المفارقـة أنثروبولوجـي، لأن الإنسـانيّة واحـدة ومتنوِّعـة. تنتـج الوحـدة الإنسـانيّة المؤكـدة تنوُّع الأفـراد والثقافات. لكن هـذا التنوُّع

لا ينفي الوحدة العقليّة والعاطفيّة لجميع الناس. يمكن لكلّ الناس، أياً كان أصلهم وثقافتهم، أن يبتسموا ويضحكوا ويبكوا، أي أن يستمتعوا، ويكونوا سعداء، ويعانوا.

يمكننا ذلك من أن نعترف بالإنسانيّة الكاملة وبصفاتِ الشعوب التي نسميها بالأصليّة، الأصليّة في مهارتها ومعرفتها وأشكالها الفَنِّيّة والثقافيّة.

يدرك الفهم الإنسانيّ في الغير الغريب والمختلف، ويدرك الهويّة المشتركة في إمكانية المعاناة والسعادة، وفي الوقت نفسه اختلافه في الصفة والمعتقدات والأخلاق. والحال أن المشاركة الجماليّة في الرِّواية والمسرح والسينما، كما سلف الذكر، تُثير في الوقت نفسه الفهم والاعتراف بالاختلافات. إننا نعيش تماماً ملحمة الساموراي السبعة (Sept Samouraïs)، الذين نتشبث بهم كأنهم إخوة، في الوقت الذي نُنقَل إلى اليابان الإقطاعية القديمة. كذلك حال تمسكنا بالملكة الميتة كليوباترا وعشيقها مارك أنطوان على الرغم من القرون والمسافة الثقافيّة الهائلة التي تفصلنا عن مصر البطلمية.

هكذا، يمكن أن تلعب الجماليّات دوراً عظيمًا في فهم أفراد إنسانيّة العصر الكوكبي لبعضهم البعض. لكنها لا تلعبه إلّا في بعض الأحيان وعبر ومضات ولُمع، فلا يتمكّن بذلك الفهم الإنسانيّ من الترسخ. لا شكّ أنه سيكون من الضروري إدراج التربية على الفهم الإنسانيّ[1] في التعليم المدرسي والجامعي في جميع البلدان، لأنه يفتقر إليه تماماً.

تعبر الأعمال العظيمة الأزمنة والقارات والبلدان، فإذا تأصلت رسائلها فينا، تمكَّنا من فهم بعضنا البعض.

---

(1) Cf. Edgar Morin, Les Sept Savoirs nécessaires à l'éducation du futur, Seuil, 2000.

ما ينقص العلوم الإنسانيّة هو معرفة الإنسان في تعقيده[1]، إذ الإنسان فيها على العكس منقسم ومجزأ بين التخصُّصات. أمّا الرِّواية فتبرز التعقيد الإنسانيّ.

إنها تظهر الحياة غارقة في العلاقات المتبادلة والتفاعلات، حياة مغمورة في زمان ومكان ومجتمع هنا الآن. هذا بالفعل ما تعيده لنا الروايات العظيمة التي تحدَّثنا عنها، من بلزاك إلى موسيل (Musil) وبروست؛ إنها كذلك حياة بالمعنى المادي والبيولوجي للكلمة. تدعونا الرِّواية، بشكلٍ لا يمكن الاستغناء عنه، إلى المعرفة المبهورة بالحياة والباهرة للحياة. بالطبع، هناك تكامل مع العلوم الإنسانيّة والأنثروبولوجيا والتاريخ وعلم الاجتماع والاقتصاد وعلم النفس، والتي تكون منفصلةً في التخصُّصات، لكن الرِّواية توحِّدها في طبيعتها المُتمرِّدة، إنها في الحقيقة ذات طبيعة عابرة للتخصُّصات.

بالتأكيد، يوجد هروب من الواقع المُباشر في المشاركة الجمالية مثل رؤية فيلم، لكننا نكتشف فيه العالم الحقيقي ونتعلَّمه فيه. ذلك ما تخبرنا به جملة جميلة جداً لفرانتز ليزت (Frantz Liszt): «الفنون هي أضمن طريقة للهروب من العالم ؛ كما أنها أضمن طريقة للتوحد معه».

باعتباري مراهقاً وحيداً ويتيماً تعلَّمت الحياة بالهروب إلى الكتب، إلى بلزاك وتولستوي (Tolstoï) ودوستويفسكي وزولا، وكذا إلى أفلام بابست (Pabst) ولانغ (Lang) وكلير (Clair). اكتشفت في دوستويفسكي تعقيد الكائن البشريّ وبؤس الذل وإمكانية الخلاص، واكتشفت حقائقي الخاصّة في الكتب والأفلام.

الحقيقة أن الموضوع الحقيقي للأنثروبولوجيا والإنسان لا يوجد إلّا

(1) انظر في ما يخص التعقيد الإنسانيّ:
Edgar Morin, Le Paradigme perdu : la nature humaine, Seuil, 1970 et La Méthode, t. 5, op. cit.

بشكلٍ جزئي ومن جانب واحد في العلوم الإنسانيّة المجزأة، لكنه يكون حاضراً في الرواية العظيمة، بكلّ أبعادها الفرديّة والذاتية والعائلية والجنسية والحلمية والهمية والاجتماعيّة والدينيّة والشكية والاقتصاديّة والتاريخيّة. إن موضوع الرواية هو الإنسان والقراءة هي أفضل مقدِّمة لمعرفة أنفسنا كأناس.

المراهقة والفَنّ

إن الفترة الأكثر ملاءمة للفضائل المعرفيّة للجماليّات والفنون هي المراهقة. إنه سنّ التطلُّعات والبحث والثورات الذي تختمر فيه التطلعات، بين شرنقة الطفولة والاندماج في عالم الكبار، إلى حياة غير المفتعلة. إنه فترة البحث عن حياةٍ أخرى أكثر حرّيّة وأكثر جماعاتيّة معاً، حيث يمكن للمرء أن يحقق ذاته ويندمج في الأخوة في الوقت نفسه. إنه زمن البحث عن الحقائق.

عندما يبحث المراهق عن حقائقه من خلال السينما أو الكتاب، وهو ما حصل لي، يمكن أن ينكشف له ما كان يبحث عنه دون معرفة ما كان يبحث عنه. سيستهويه العمل الذي أثر فيه مدى الحياة، وسيحتفظ طوال حياته بالكشف الذي أذهله خلال قراءاته.

لقد عبر الشعر والأدب الرومانسيّ عن تطلعات أنثروبولوجية تخمر في سن المراهقة ثم تتلاشى بعده.

على عكس الحضارة الأوروبية التي تهيمن عليها بشكلٍ متزايد النقود والتكنولوجيا وروح الغزو والاستحواذ على العالم، قام شعراء مراهقون وشاعرات في القرن التاسع عشر بالتعبير عن تطلُّعات وآلام الروح الإنسانيّة. يعبر شيلي (Shelley) وكيتس (Keats) وبوشنر (Büchner) ونوفاليس (Novalis) وهولدرلين (Hölderlin) ونيرفال (Nerval) ورامبو (Rimbaud) عن الطموحات غير المحدودة للمراهقة

وكـذا عـن ثوراتهـا. أردت منـذ فـترة طويلـة تأليـف كتـاب صغـير عـن رامبـو كان مـن الممكـن عنونتـه: أسرار المراهقـة، فدونـت ملاحظاتـه، لكننـي لم أسـتمر. كنـت قـد اسـتلهمت العنـوان مـن كتـاب جميـل لهانـس كاروسـا (Hans Carossa) بعنـوان أسرار النضـج[1] لأننـي أظـن أن كلّ عـصر لـه أسراره. لقـد عـبَّر رامبـو بطريقة رائعـة عن التطلُّعات والثـورات التي ظهرت لاحقـاً بشـكلٍ جماعـي في القـرن العشريـن والتـي سـتظهر مجـدَّداً.

ليـس العباقـرة المراهقـون فقـط الذيـن يكشـفون عـن تطلُّعـات إنسـانيّة عميقـة ويخلقـون طريقـة جديـدة للتعبـير عـن أنفسـهم بشـكلٍ مكثَّـف وحميمـي، بـل الفَنّانـون أيضـاً الذيـن يكونـون في سـنٍّ متقدِّمـة مـن الشـيخوخة أيضـاً، يتحـرَّرون في أعمالهـم الأخـيرة مـن المواضعـات التـي كانـوا يخضعـون لهـا في أعمالهـم الناضجـة، ويقدِّمـون لنـا رسـالة الإبـداع النهـائي، كـما هـو حـال لوحـة تيرنـر (Turner) في النهايـة، والرباعيـة الأخـيرة لبيتهوفـن، وآخر أعـمال مونيه (Monet). تخرج هـذه الأعمال عن السـكة، وتتألَّـف متجـاوزة المعايـير الواضحـة، مـا وراء الانسـجام وما وراء الجـمال، فتعرِّفنـا عـلى السـمو.

أخـيراً، أصـل إلى أهـمّ مـا تميَّـز بـه أدورنـو في كتابـه نظريّـة الجماليّـات عندمـا قـال: «الفَـنّ وسـيلة لدفـع المعانـاة إلى التعبـير». يتعـذَّر تنـاول المعانـاة في الخطـاب العقـلاني البـارد، في حـين تمكِّـن الموهبـة الفَنِّيّـة الرفيعـة مـن تجميـل الألم، أي تجعلنا نشـعر بشـدّته، وتجعلنـا في الوقت ذاتـه نسـتمتع بتعبيرهـا.

تزعجنـا المعانـاة في الواقـع نحـن وأقاربنـا، في حـين نغـض الطـرف عن معانـاة الآخريـن، وننسـاها. نهـرب في الحياة من كلّ ما هـو معاناة، والحال أن الجماليّـات يمكنهـا أن تجعلنـا نعي بليتها وضخامتهـا. يمكننا أن نواجهها في السـينما والمـسرح والقـراءة ونشـعر بالتعاطـف العميـق. تؤنسـن

(1) Hans Caressa, Les Secrets de la maturité, extrait du journal d'Angermann, Stock, 1941.

المعانـاة المُشـاهِد والقـارئ، لكـن لسـوء الحـظ بطريقـةٍ سريعـة الزوال.

عـلى نطـاق أوسـع، يمنحنـا الفَـنّ الراقـي المشـاعر الجماليـة التـي تجعلنـا نواجـه المأسـاة الإنسـانيّة، وفي الوقـت نفسـه تسـمح لنـا بتحمُّلها ومواجهتهـا.

كتـب أدورنـو أيضـاً: «الفَـنّ وسـيلة لمنـح صـوت لبـؤس العـالم». كان هـذا الصـوت هـو الـذي اخترقنـي عندمـا رأيـت في سـنِّ الثانيـة عـشرة أو الثالثـة عـشرة فيلـم بابسـت (Pabst) وأوبـيرا كواتسـو (L’Opéra de quat’sous). غـير أن أدورنـو لم يكـن يعـرف أن السـينما يمكـن أن تكـون أقـوى كاشِـف عـن بـؤس العـالم.

الفكر في الأعمال العظيمة

هنـاك دائمـاً فكرٌ في الأعـمال الفَنِّيّة العظيمة. يمكـن صياغة هذا الفكر في الرِّوايـة، كـما في روايـة جـان بـاروا (Jean Barois) مـن تأليـف روجـي مارتـين دو غـارد (Roger Martin du Gard) والأمـل (L’Espoir) لمالـرو (Malraux)، ولعبـة اللآلـئ الزجاجيـة أو سـيدهارثا (Le Jeu des perles de verre ou Siddhârta) لهيرمـان هيـس (Hermann Hesse)؛ وقـد يكـون معنـى هـذا الفكر ظاهـراً، كما هو الحـال في رواية المسـكونون (Les Possédés) لدوستوفسـكي، أو ضمنيـاً كـما هـو الحـال في دون كيشـوت لسرفانتـس (Cervantès).

يكـون الفكـر في بعـض الأحيـان، غير مرئي بشـكلٍ سـطحي، إذ لا يظهر إلّا للنظـرة الثاقبـة، كما هو الحال في اللّوحات الجداريّة العظيمة لكنيسـة سيستين [...].

تجرَّأت على إدراج بيتهوفن في كتابي، فلاسفتي (Mes philosophes)، لأنـه عـبر أحيانـاً بشـكلٍ مبـاشر بواسـطة إشـارة موجـزة عـن معنـى عملـه الفَنّـي، مفـاده أن السـيمفونية البطوليـة (Symphonie héroïque)

مهداة للبطل المُحرِّر. كما أن معنيي أوبيرا فيديليو (Fidelio) ومعنى ترنيمة الفرح (l'Hymne à la joie) واضحان جدّاً، إذ يبدو لي أن أوَّل حركة للسيمفونية التاسعة تشبه القياس الموسيقي لتكون العالم (ربَّما أنسب إليه هذا المعنى بشكلٍ تعسفي) ويبلغنا رسالة إعادة التوليد، مع أخذه كموضوعٍ أخير للحركة موضوع الباعث الأولي. أخيراً، يحمل التدوين الذي أصر على إبرازه بيتهوفن في نوتة الرباعية الأخيرة معنى واضحاً وغامضاً على حدٍّ سواء: « Muss es Sein ? es Muss Sein! Muss es Sein». «هل هذا العالم ممكن؟ هل يمكننا قبول هذا العالم! هل هو ممكن» الجواب، «نعم، إذا أردنا تغييره، فعلينا أن نقبله». يجب أن تكون كلّ ثورة ضد العالم قائمة على قبول العالم.

لا توجد الأفكار العظيمة فقط، بل هناك حقائق بديهية أصبحت مبتذلة وغير مرئية، والتي تزدهر من جديد في شدّتها خلال أغنية مثل «دون حب لسنا شيئاً على الإطلاق» لإديث بياف (Piaf)، أو القول الدقيق لبوب ديلان «من لم يكن مشغولاً بالولادة فهو مشغول بالموت (He who's not busy being born is busy dying)».

هناك، بشكلٍ أعمق، ما يقوله باتريك شاموازو (Patrick Chamoiseau): «يبني الفَنَّانون العظماء والأعمال العظيمة دائماً باباً مفتوحاً على أفق دون أفق لا يمكن تصوُّره. وهذا ما أعتقد أنه مهم في الإيماء الفَنّي. ليس المعنى المعروض، هذا العوز الذي يطمئننا، بل باباً يفتح حقّاً، ولن يغلق أبداً، وسينقل إلينا بلا توقُّف طاقات الممتنع تصوُّره».

فهم الإنسان

نكون أفضل في المشاركة الجماليّة، من جهةٍ، لأنه يتم التعبير عن أفضل ما فينا من خلال التعجُّب والإعجاب: أن تكون قادراً على الإعجاب والتعجُّب أمر مفيد جدّاً للفرد وللجميع!

ونكـون أفضـل، مـن جهـةٍ أخـرى، لأننـا ننشِّـط هـذه القـدرة الإنسـانيّة التـي تكـون في كثـيرٍ مـن الأحيـان نائمـة أو مجمَّـدة، أقصـد الفهـم.

يتطلَّـب الفهـم أوّلاً وقبـل كلّ شيء التعاطـف، وتتـم إثارة هـذا التعاطف وتطويـره بواسـطة علاقـة مشـاركة المُشـاهِد في الفيلـم الـذي يتضمَّـن تقمُّصاً - إسـقاطاً على شـخصيّاته. لا يشـجع الموقف شـبه المُنوَّم لمُشـاهِد السـينما عـلى الهـروب فقـط، بـل عـلى فهـم الإنسـان عـلى وجـه الخصوص أيضاً.

ننسى أنانياتنا ونذالاتنا لنعيش مع شخصيّات الفيلم وفيها.

تمكّننـا الأعـمال العظيمـة التـي نشـارك فيهـا خـلال حالـة شـبه المنوم مـن الوعـي بأنفسـنا مـن خـلال فهـم الغير.

تكمـن أعجوبـة الفَـنّ وأعجوبـة الثقافـة في كونهـا تجعلنـا أكثر إنسـانيّة وأَقَـلّ انغلاقـاً وأَقَـلّ أنانيـة وأكـثر تفهُّـمًا وأكـثر تعقيـداً. لسـوء الحـظ، لا يسـتمر ذلـك سـوى خـلال فـترة العـرض[1].

تكمـن المُفارقـة في أنـه عـلى الرغـم مـن إمكانـات الفهـم التـي تمنحنـا الأفـلام والأفـلام الوثائقية والكتـب، وعلى الرغم من جميـع الاتِّصالات على الإنترنـت، نجـد أنـواع سـوء الفهـم والإغـلاق والحجب تسـيطر أكـثر فأكثر.

لقد أصبحنا مرّةً أخرى غير عاديين، بل خاضعين لمعايير.

وعليـه إن إحـدى أكـبر مشـاكل الثقافة هـي: كيف نتصرَّف لكي تسـتديم هـذه الأنسـنة التي تطبعنـا مؤقَّتاً في المسرح والسـينما وفي القراءة؟ كيف نوحِّـد؟ كيـف نُطيـل مكتسـبات هـذه الأعـمال التـي تجعلنـا أفضـل لبعـض الوقـت فقط؟

---

(1) إن الكُتَّاب والفَنَّانين، على الرغم من نبل وطيبة أعمالهم ليسوا الأفضل لأنهم، خارج الإلهام الإبداعي، لا يتطلَّعون إلى الحصول على التقدير فحسب، بل إلى المجد أيضاً، يحسدون النجاحات التي تفوُّق نجاحاتهم، ويتنافسون على الجوائز الأدبية أو الانتخابات الأكاديمية. ينتج العالم الأدبيّ والفَنّيّ أعمالاً جيدة، لكنه عالم ثرثرة، ينتج أعمال كرم، لكن يحدث أن يكون تافهاً.

يجب أن يسهم الفَنّ والجماليّات في شِعريَّة الحياة

رأينـا في مـا سـبق أن حياتنـا تنقسـم بـين النـثر والشـعر، يغطي الشـعر كلّ مـا هـو جماعـاتي والمحبـة والاحتفـال والفـرح، كـما رأينـا أن حـالات النشـوة والتملُّك والإلهـام والتهيج والوجد تندرج ضمـن الحالات الجماليّة والشـعريّة معاً.

لنكـرِّر ذلـك مـرةً أخـرى: إن التملُّـك والوجـد والشـخصيّة المُتعـدِّدة أشـكالٌ مكثَّفـة لحالاتنـا العاطفيّـة الطبيعيّـة. لا تشـكِّل حالاتهـا الشـعريّة والجماليّـة عـلى الرغـم مـن أنها حـالات أنثروبولوجية سـوى جـزء منها، إلّا أن هـذا الجـزء يتوافـق مـع الحاجـات الأساسـيّة.

يتغـذَّى الإنسـان عـلى الخبـز، وعـلى الشـعر أيضـاً. والحـال أن لديـه حاجـة متزايـدة إلى شـعر الحيـاة في ظـلِّ حضـارة الحسـاب والربـح والتجـزيء وعـدم الكشـف عـن الهويّـة.

تتزايـد حاجـة المجتمـع إلى مـا يسـمّيه ميشـيل مافيسـولي (Michel Maffesoli) القَبَليـة الجديـدة. وتتزايـد الحاجـة إلى الجماليّـات، ولهـذا، تكـثر، مـن بـين أمـورٍ أخـرى، المهرجانـات.

توجـد متعـةٌ كبـيرة جـدّاً في المشـاركة، أي في الاسـتمتاع معـاً بحفـلٍ جميـل وبعمـلٍ جميـل. يمكـن للعزلـة أن تضعـف الصفـة الجماليـة للعاطفـة. لمـاذا تمنحنـا مشـاهدة فيلـم جميـل في قاعـة السـينما لـذةً أكـثر مـن مشـاهدته وحدنـا عـلى شاشـة التليفزيـون؟ لأن هنـاك مشـاركة، إذ نضحـك معـاً ونبـكي معـاً وننفعـل معـاً. إن المشـاركة هـي إحـدى أكـبر شروط الكـمال والمتعـة الجماليّـة، والحيـاة الشـعريّة أيضـاً.

مـن الواضـح أن القلـق والخـوف وحتى الغضـب تسـتبعد إمكانية وجود الجماليّـات التـي تفـترض دائمـاً وعيـاً جليّـاً يعـرف أنـه معجـب، ووعيـاً مشـارِكاً كلّيـاً.

عندئـذ نواجـه المشـكلة الكبيرة: كيـف نُديم مكتسـب الفهم؟ كيـف نُطيل

مكتسب الشعر؟ كيف نُلبي الحاجة المتزايدة إلى شعْرَنَة الحياة في مجتمع يسود فيه بشكلٍ متزايد الحساب والتجزيء والربح وإخفاء الهويّة؟

إننا في عصر يتيح أنواع فهم كبيرة في الوقت الذي تتنامى فيه حالات سوء فهم كبيرة. يتطلّب الفهم وعياً يعترف بالوحدة/التنوُّع البشريّ، ووعياً تغذيه فلسفة إنسانيّة مُجَدَّدة، ويحتاج أيضاً إلى تجربة شعريّة، تفهم وتدمج التجربة الجماليّة.

التربيّة على الجماليّات وإعادة التربيّة عليها

لا يكفي تدريس الأدب كأدب فقط، والشعر كشعر فقط، والموسيقى كموسيقى فقط. من الضروري طبعاً موضعة الأعمال الفَنِّيّة الجميلة والرائعة في تاريخها الفَنّيّ، لجعلها معروفة ومحبوبة. يمكنني القول إن هذه الأعمال يجب أن توزَّع مجاناً على الطلاب، إنها أكثر أهمِّيّة من الكتب المدرسية. من اللازم أن ندفع الأطفال والمُراهقين إلى حفظ القصائد مجدَّداً عن ظهر قلب؛ سيستظهرونها ويتلونها باعتبارها سحراً متجدِّداً في سن الرشد وحتى في مرحلة الشيخوخة.

لكن سيكون من الضروري على وجه الخصوص تبيان كيف تمثل الرواية والمسرح والسينما والشعر وسائل لمعرفة كلّ ما هو إنسانيّ في تعقيده الأحادي والمُتنوِّع، وهي مهمَّة لا غِنى عنها، لأن العلوم الإنسانيّة ليست مجزَّأة ومقسَّمة فحسب، بل غير مكتملة، لأنها تتجاهل الأجزاء الذاتيّة والبيولوجيّة والمادية للإنسان.

يجب تأصيل الأعمال بالتعليم المستمرّ في عقول التلاميذ، وتثبيت هذا الفهم بشكلٍ دائم، لأنه فهم لا يستمر سوى خلال فترة القراءة أو العرض. وممّا يزيد من سهولة هذا التأصيل هو سنّ المراهقة لتلاميذ المدارس الإعدادية والثانوية، فترة البحث عن الحقائق، التي تنطبع فيها بشكلٍ عميق بصمة الأعمال التي تُنير العقل.

أخـيراً، يجـب تعليـم معنـى الصفـة الشـعريّة للحيـاة كي يشـعر المـرء ويعـي مـا هو الشـعور الجـمالي الذي نادراً مـا يتمّ التعرُّف عليـه في أصالته مـن بـين المشـاعر الشـعريّة الأخـرى، ونـادراً مـا يتـمّ تصـوُّره في طبيعتـه الأنثروبولوجيـة.

يبيِّن هـذا أن تدريـس العلـوم الإنسـانيّة ليس ترفـاً ينبغي اختـزال جزء منـه لصالـح التعاليـم النفعيّـة. إنـه أكـثر مـن مفيـد، إنـه ضروري وشـافٍ للحيـاة برمتهـا، إذ يوفِّـر قربانـاً للمسـاعدة عـلى العيـش، والعيـش بشـكلٍ أفضـل، والعيش بشـكلٍ جيّد، وهذا يعني العيش بشـكلٍ واضح وشـاعري.

إن الشـعور الجـماليّ، كـما سبق الذكـر، مُعقَّـد، لأنه في الوقت نفسـه مشـاركة وانفصـال، ونشـاط نفسي وسـلبيّة ماديّـة. إن الإبداع الفَنّـيّ مُعقَّد لأنـه يوحِّـد حـالات الإلهـام الآتيـة مـن أعـماق العقـل اللاواعـي ومـن أعـلى صفاتـه الواعية.

لقـد اقترحـت بـلا جـدوى منـذ عقديـن إدخـال المعرفـة المُعقَّـدة، وعرضـت سـبعة مواضيع أساسـيّة لمواجهـة تعقيدات الحيـاة[1]، من بينها:

- معرفـة المعرفـة، الضروريـة لكلّ بحـث عن الوضوح، والتـي تمكِّن من الكشـف عـن مصادر الأخطـاء والأوهام والوعي بشروط المعرفة المناسـبة.

- فهـم الإنسـان، وهـو التعليـم الـذي يمكـن القيـام بـه بالتعـاون مـع تدريـس العلـوم الإنسـانيّة المشـار إليهـا أعـلاه.

- الهويّـة والوضـع الإنسـانيّ، وهـو التعليـم بالـذات الـذي يمكـن القيام بـه بالتعـاون مـع تدريس العلـوم الإنسـانيّة.

بمـا أن كلا مـن هـذه التعاليم تنطوي على الربط بـين معارف تخصُّصات متعـدِّدة، فهـذا يعنـي أن إدخالهـا سـيؤدِّي، بمعيـة الإصـلاح العميـق لتدريـس الفنـون والجماليّـات، إلى ثـورةٍ تعليميّـة أساسـيّة.

(1) Les Sept Savoirs nécessaires à l’éducation du futur, op. cit.

خلاصة

ليس للحياة معنى آخر غير نفسها.

يمكن أن يكون التعبير: «الحياة من أجل الحياة» شيئاً آخر غير تحصيل حاصل مُبتذَل. يحوز التعبير «الحياة من أجل الحياة» معنى عندما ندرك الصفة الشعريّة لحيواتنا ونتحمَّلها، والتي تسمح أيضاً بالمشاركة والحبّ وتحقيق الذات. تشجعنا الحياة من أجل الحياة على انتخاب كلّ ما هو تعبير شعريّ عن الحياة الشخصيّة والجماعيّة.

لا معنى للحياة، لكن الشعر يعطي معنى لحياتنا، إذ تتخذ الحياة معنى بالنسبة إلينا في الحالة الشعريّة. إن الشعور الجماليّ مكوِّن تأمُّلي أو/ وإعجابي في الحالة الشعريّة.

تقودنا الحالة الشعريّة المُكثَّفة إلى الغبطة. تصبح الغبطة المُطلقة، بطبيعة الحال، وجداً بأشكاله المختلفة. إننا نتوق بعمقٍ إلى الوجد، والذي إذا ما حالفنا الحظ، سنصله أحياناً.

لكن هذا لا يمنع الحياة كذلك، ولا سيما حياتنا الإنسانيّة، من أن تجعلنا فضوليين في شأن لغزها، إذ نسعى إلى أن نعلم، ونسعى إلى أن نعرف.

أعتقد أن الفضول والحب يعطيان معنى لحياتنا.

ألا تستحث هذه الجماليّة، إذا تجاوزنا في الشعور الجماليّ نذالاتنا وأنانياتنا، أخلاقاً خاصّة تجعلنا نفهم، وفقاً لقول دوستويفسكي، أن الجمال يمكن أن ينقذ العالم؟ أضف إلى ذلك، وهو قول لدوستويفسكي أيضاً، والطيبة والتعاطف.

بخلاف ذلك تكون الصفة الشعريّة للحياة طبيعيّة أو على الأقلّ معياريّة وتدفعنا إلى المُشاركة والمحبّة.

يقول وردسورث (Wordsworth): إن «الشعر أوَّل المعارف وآخرها». أودّ أن أقول إنه أوَّل وآخر مهارات حسن العيش.

يسعى التطبيع وتوحيد المعايير حالياً إلى السيطرة على حياتنا، إذ إننا نخضع، حسب كورنيليوس كاستورياديس (Cornelius Castoriadis)، لتنامي التفاهة[1]. تقف عقبات عصيبة في طريق ازدهار شعر الحياة. وكلّما هيمنت علينا القوى المجهولة، كنّا بحاجة إلى المقاومة. تتطلَّب المقاومة واحات الحياة الشعريّة.

إن الشعرَ تمسُّك بجمال العالم والحياة والإنسان، وفي الوقت نفسه، مقاومةٌ لقسوةِ العالم والحياة والإنسان.

(1) Cornelius Castoriadis, Les Carrefours du labyrinthe, t. 4, La Montée de l 'insignifiance, coll. « La couleur des idées», Seuil, 1998.

الفهرس

صدر في سلسلة

كتاب الدوحة

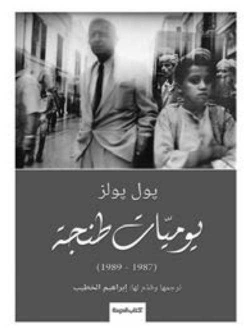
	2011	
1	طبائع الاستبداد	عبد الرحمن الكواكبي
2	برقوق نيسان	غسان كنفاني
3	الأئمة الأربعة	سليمان فياض
4	الفصول الأربعة	عمر فاخوري
5	الإسلام وأصول الحكم - بحث في الخلافة والحكومة في الإسلام	علي عبدالرازق
6	شروط النهضة	مالك بن نبيّ
7	صلاح جاهين - أمير شعراء العامية	محمد بغدادي
	2012	
8	نداء الحياة - مختارات شعرية - الخيال الشعري عند العرب	أبو القاسم الشابي
9	حرّية الفكر وأبطالها في التاريخ	سلامة موسى
10	الغربال	ميخائيل نعيمة
11	الإسلام بين العلم والمدنيّة	الشيخ محمد عبده
12	أصوات الشاعر المترجم - مختارات من قصائده وترجماته	بدر شاكر السياب
13	امرأتنا في الشريعة والمجتمع	الطاهر حداد
14	الشيخان	طه حسين
15	ورد أكثر - مختارات شعرية ونثرية	محمود درويش
16	يوميات نائب في الأرياف	توفيق الحكيم
17	عبقرية عمر	عباس محمود العقاد
18	عبقرية الصدّيق	عباس محمود العقاد
19	رحلتان إلى اليابان	علي أحمد الجرجاوي/صبري حافظ
	2013	
20	لطائف السمر في سكان الزُّهرة والقمر أو (الغاية في البداءة والنهاية)	ميخائيل الصقال
21	ثورة الأدب	محمد حسين هيكل
22	في مديح الحدود	ريجيس دوبريه
23	الكتابات السياسيّة	الإمام محمد عبده
24	نحو فكر مغاير	عبد الكبير الخطيبي
25	تاريخ علم الأدب	روحي الخالدي
26	عبقرية خالد	عباس محمود العقاد
27	أصوات الضمير	خمسون قصيدة من الشعر العالمي
28	مرايا يحيى حقي	يحيى حقي

29	عبقرية محمد	عباس محمود العقاد
30	عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب	حوار أجراه محمد الداهي
31	فتاوى كبار الكتّاب والأدباء في مستقبل اللّغة العربيّة	مجموعة مؤلفين
	2014	
32	عام جديد بلون الكرز (مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد)	ترجمة: شرف الدين شكري
33	سِراج الرُّعاة (حوارات مع كُتاب عالميّين)	خالد النجار
34	مقالة في العبودية المختارة (إيتيان دي لابويسيه)	ترجمة: مصطفى صفوان
35	عن سيرتَي ابن بطوطة وابن خلدون	بنسالم حِمّيش
36	حي بن يقظان - تحقيق: أحمد أمين	ابن طفيل
37	الإصبع الصغيرة - ترجمة: د.عبدالرحمن بوعلي	ميشيل سار
38	محمد إقبال - مختارات شعرية	محمد إقبال
39	تزفيتان تودوروف (تأمُّلات في الحضارة، والديموقراطية، والغيرية)	ترجمة: محمد الجرطي
40	نماذج بشرية	أحمد رضا حوحو
41	الشرق الفنّان	زكي نجيب محمود
42	تشيخوف - رسائل إلى العائلة	ترجمة: ياسر شعبان
43	إلياس أبو شبكة «العصفور الصغير»	مختارات شعرية
	2015	
44	لماذا تأخر المسلمون؟ ولماذا تقدم غيرهم؟	الأمير شكيب أرسلان
45	مختارات من الأدب السوداني	علي الملك
46	رحلة إلى أوروبا	جُرجي زيدان
47	المُعتمدُ بنُ عبَّاد في سنواته الأخيرة بالأسر	عبدالدين حمروش
48	تاريخ الفنون وأشهر الصور	سلامة موسى
49	من أجل المسلمين	إيدوي بلينيل - ترجمة: عبداللطيف القرشي
50	زِينة المعنى (الكتابة، الخط، الزخرفة)	يوسف ذَنّون
51	الواسطة في معرفة أحوال مالطة	أحمد فارس الشدياق
52	النخبة الفكرية والانشقاق	مُحسن الموسوي
53	ياسمينة وقصص أخرى	إيزابيل إيبرهاردت
54	آباي (كتاب الأقوال)	ترجمة وتقديم: بوداود عمير
55	مأساة واق الواق	ترجمة: عبدالسلام الغرياني
	2016	
56	بين الجزْر والمدّ (صفحات في اللّغة والآداب والفنّ والحضارة)	مي زيادة
57	ظلّ الذّاكرة	(حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»)
58	الرحلة الفنّية إلى الديار المصريّة (1932) تحقيق: رشيد العفاقي	قسم التحرير «مجلّة الدوحة»
59	قيصر وكليوبترا	أليكسي شوتان -تعريب: عبد الكريم أبو علو
60	الصين وفنون الإسلام	إسماعيل مظهر
61	براعمُ الأمل (مُختارات شِعْريّة للكاتب الصيني وانغ جو جن)	ترجمة: مي عاشور
62	التّوت المُرّ	محمد العروسي المطوي
63	درب الغريب	غونار إيكليوف
64	من والد إلى ولده	أحمد حافظ بك
65	التلـميذ	بول بُورجيه
66	ملحَمة جلجامِش	تقديم وترجمة: طه باقر
67	أريجُ الزّهر	الشيخ مصطفى الغلاييني

	2017	
68	اعترافات إنسان	محمّد فريد سيالة
69	مريود	الطيب صالح
70	المقالات الصحفية	عبدالله كنون
71	قصص قصيرة	نجيب محفوظ
72	بول بولز - يوميات طنجة	إبراهيم الخطيب
73	فنّ الحَياة	سلامة موسى
74	أَقْوَمُ الْمَسَالِكِ فِي مَعْرِفَةِ أَحْوَالِ الْمَمَالِكِ	خير الدين التونسي
75	كتاب الأخلَاق	أحمد أمين
76	رِحْلَةٌ جَبَلِيَّةٌ رِحْلَةٌ صَعْبَة	فدوى طوقان
77	قِطافْ (مُختَارَات مِن اَلْقِصَّةُ الْقَصِيرَةُ فِي قَطَر)	مجموعة من الكتاب
78	الرحلة الجوية في المركبة الهوائية (من شَرقي إفريقية إلى غربيها) ج: 1	جول غابرييل فيرن، ترجمة: يوسف اليان سركيس
79	الرحلة الجوية في المركبة الهوائية. ج: 2	جول غابرييل فيرن، ترجمة: يوسف اليان سركيس
	2018	
80	مذكرات دجاجة	إسحق موسى الحسيني
81	ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟	نورمان ج. فينكلستاين- ترجمة: أحمد زراقي
82	نشأة اللوحة المسندية في الوطن العربي	نزار شقرون
83	مِن سِيَر الأَبْطَال والعُظَمَاءِ القُدَماء	إس. إس. بيو - ترجمة: يعقوب صروف - فارس نمر
84	مقالاتٌ في الأدب العربيّ	إغناطيوس كراتشكوفسكي
85	سِرُّ النَّجَاحِ	صموئيل سمايلز - ترجمة: يَعقُوب صَرُّوف
86	مِنْ آثَارِ مُعَاوِيَة مُحَمَّد نُور	مُعَاوِيَة مُحَمَّد نُور
87	إنشَاءُ المُكَاتَبَاتِ العَصْرِيَّة	أحمد الهاشمي
88	أجراس أكتوبر - مُخْتَاراتٌ مِنَ الشِّعْرِ السُّوفْييتِّي	ترجمة: عبدالرحمن الخميسي وآخرين
89	حكايات من لافونتين	اختارها وترجمها: جبرا إبراهيم جبرا
90	مع بورخيس	ألبيرطو مانْغيل - ترجمة : إبراهيم الخطيب
91	الرواية الجديدة والواقع	لوسيان جولدمان، ناتالي ساروت، آلان روب غرييه، جينفياف مويلو. ترجمة: رشيد بنحدو
	2019	
92	غزلان الليل (حكاياتٌ شعبيَّة أمازيغيَّة)	إميل لاوست - ترجمة: إدريس الملياني
93	الذُّبَابَةُ	المؤلف: جورج لانغلان - ترجمة: خليفة هزّاع
94	ترجمة النفس (السيرة الذاتية عند العرب)	عبد اللطيف الوراري
95	صندوق العجائب	أحمد الصفريوي - ترجمة: رشيد مرون
96	النقد الأدبي	كارلوني وفيلو - ترجمة: كيتي سالم
97	خوان مانويل روكا.. صَانِعُ المَرَايَا (مختارات شعريّة)	ترجمة: خالد الريسوني
98	بحوث في الرّوَاية الجَديدة	ميشيل بوتور-ترجمة: فريد أنطونيوس
99	الأدب والتحليل النفسي	حسن المودن
100	حكايات السندباد	تقديم: خالد بلقاسم
101	النقد البنيوي للحكايـة	رولان بارت - ترجمة: انطوان أبوزيد

من إصدارات سلسلة كتاب الدوحة

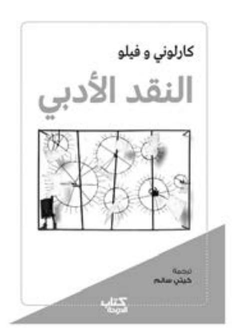






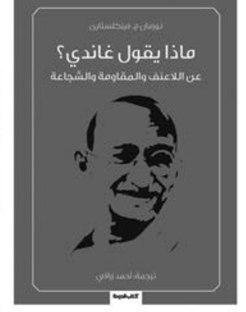




















لا يكفي تدريس الأدب كأدب فقط، والشعر كشعر فقط، والموسيقى كموسيقى فقط. من الضروري طبعاً موضعة الأعمال الفَنِّيّة الجميلة والرائعة في تاريخها الفَنّيّ، لجعلها معروفة ومحبوبة. يمكنني القول إن هذه الأعمال يجب أن توزَّع مجاناً على الطلاب، إنها أكثر أهمِّيّة من الكتب المدرسية. من اللازم أن ندفع الأطفال والمُراهقين إلى حفظ القصائد مجدَّداً عن ظهر قلب؛ سيستظهرونها ويتلونها باعتبارها سحراً متجدِّداً في سن الرشد وحتى في مرحلة الشيخوخة.

لكن سيكون من الضروري على وجه الخصوص تبيان كيف تمثل الرواية والمسرح والسينما والشعر وسائل لمعرفة كلّ ما هو إنسانيّ في تعقيده الأحادي والمُتنوِّع، وهي مهمَّة لا غِنى عنها، لأن العلوم الإنسانيّة ليست مجزَّأة ومقسَّمة فحسب، بل غير مكتملة، لأنها تتجاهل الأجزاء الذاتيّة والبيولوجيّة والمادية للإنسان.

يجب تأصيل الأعمال بالتعليم المستمرّ في عقول التلاميذ، وتثبيت هذا الفهم بشكلٍ دائم، لأنه فهم لا يستمر سوى خلال فترة القراءة أو العرض. وممّا يزيد من سهولة هذا التأصيل هو سنّ المراهقة لتلاميذ المدارس الإعدادية والثانوية، فترة البحث عن الحقائق، التي تنطبع فيها بشكلٍ عميق بصمة الأعمال التي تُنير العقل.

إدغار موران



كتاب الدوحة